3 1761 07589742 1

B. SEEBER
SUCC.DI
LOESCHER & SEEBER
FIRENZE
20 VIA TORNABUONI

International Congress of Historical Studies
2, Rome. 1903

ATTI

DEL

CONGRESSO INTERNAZIONALE

DI

SCIENZE STORICHE

(ROMA, 1-9 APRILE 1903)

VOLUME VII

Atti della Sezione IV: STORIA DELL'ARTE.

A
81817
7/10/07

ROMA
TIPOGRAFIA DELLA R. ACCADEMIA DEI LINCEI
PROPRIETÀ DEL CAV. VINCENZO SALVIUCCI

1905

D
3
A2
1903
V.7

PARTE PRIMA

VERBALI DELLE SEDUTE

PRIMA SEDUTA

Venerdí 3 aprile 1903.

Presidenza provvisoria del prof. GUIDO MAZZONI.

Il giorno 3 aprile, alle ore 9, in una sala del Collegio Romano, sede generale del Congresso internazionale di scienze storiche, si radunano i membri iscritti alla Sezione IV: Storia dell'arte medioevale e moderna.

Il prof. GUIDO MAZZONI (Firenze), nella sua qualità di membro del Comitato ordinatore, assume la Presidenza provvisoria di questa prima seduta.

Sono presenti molti membri del Congresso, sì nazionali, che stranieri (1).

Sono rappresentati o inscritti al Congresso, e in modo speciale alla Sezione di Storia dell'arte medioevale e moderna, come viene più ampiamente riferito nel volume I (preliminare) degli *Atti del Congresso,* l'*Académie des Beaux-Arts* (Parigi), la *R. Accademia romana di belle arti di S. Luca* (Roma), la *R. Accademia*

(1) Dall'albo posto all'ingresso della sala durante le varie sedute, possiamo raccogliere le seguenti firme di congressisti intervenuti ai lavori della Sezione:

Angeli D., Apolloni A., Argnani F., Avena A., Baratta M., Bellucci A., Bernich E., Borgatti M., Brown B. G., Campanini N., Cannizzaro M. E., Cappelli A., Cecconi A., Colasanti A., D'Achiardi P., D'Ancona P., De Geymüller E., Dehio G., De Santis P., Di San Martino e Valperga E., Douglas R. L., Durand-Greville, Egidi, Federici V., Fogolari G., Gencarelli Jeno de' Coronei F., Gerola G., Giovannoni G., Grilli G., Guillaume E., Harnack O., Harck F., Hermanin F., Holtzinger E., Klein, Lambros S., Lazzaro N., Leonardi V., Leoni N., Lindsley (signora) C. A., Lindsley (signora) M., Locella G., Loewy E., Maddalena E., Marcone G. A., Martinelli G., Mazzoni G., Modigliani E , Moers (signora) M., Moers (signora) V., Moraldi V., Moschetti A., Ojetti U., Ovidi E., Périnelle G., Picot E., Pigorini L., Pittarelli G., Piumati, Pullè Fr. L., Radiciotti G., Ricci S., Rivoira T., Romano S., Romualdi A., Romussi C., Rosenberg P. A., Rossi A., Salazar L., Samaran C., Scano D., Seidlitz (von) W., Selmes (signora) M., Simonini (signora) G., Somaini G., Strzygowski G., Supino B., Tancredi G., Toesca P., Tommasi N., Uzielli G., Venturi A., Venturini Papari T., Waille V., Wendelstadt (signora), Zampini-Salazar (signora) F.

All'ultimo momento furono impediti di intervenire il sig. prof. comm. E. Gerspach, direttore onorario della Manifattura nazionale degli arazzi (Firenze), ed il barone Di Geymüller arch. Enrico (Baden-Baden) che inviò al Presidente il seguente telegramma:

« Senatore Pasquale Villari,

Presidente del Congresso internazionale di scienze storiche

Roma.

Dolentissimo impedito recarmi Roma prego accettare caldissimi saluti augurando dotte deliberazioni felicissimi successi, sperando Sezione IV piova spirito Leonardesco, rechi cara storia dell'arte quella luce di cui siamo tanto bramosi.

Enrico Di Geymüller ».

di belle arti (Venezia), la *Direction des Beaux-Arts* del Ministero dell'istruzione pubblica (Parigi), l'*Associazione artistica internazionale* (Roma) (1).

Il PRESIDENTE si occupa subito di costituire l'Ufficio di Presidenza. Vengono nominati tre Vicepresidenti stabili e cinque Segretarî.

Sono Vicepresidenti il professore ADOLFO VENTURI, ADOLFO APOLLONI e MARCELLO REYMOND; Segretarî i signori UGO OJETTI, ETTORE MODIGLIANI, DIEGO ANGELI, GINO FOGOLARI e ARDUINO COLASANTI.

A presiedere l'odierna seduta vien chiamato per acclamazione il prof. Eugenio Guillaume, direttore dell'Accademia di Francia in Roma; ma, in sua assenza, è invitato ad assumere la Presidenza il prof. Giuseppe Strzygowski, dell'Università di Graz.

Presidenza del prof. GIUSEPPE STRZYGOWSKI.

Il PRESIDENTE dà per primo la parola al comm. ADOLFO APOLLONI (Roma), che legge la sua relazione sul tema: *Per la diffusione della cultura storico-artistica* (Quali metodi pratici debbano tenersi perchè la Storia dell'arte entri come elemento necessario della cultura generale, e si diffonda nelle scuole d'arte, nelle secondarie, nelle scuole d'applicazione degl'ingegneri, nelle Università) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. I) (2).

MOSCHETTI Andrea (Padova) fa alcune osservazioni; dopo di che la Sezione, unanime, su proposta del relatore Apolloni, approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) fa voti che negli istituti artistici s'insegni « con metodi pratici, con illustrazioni storico-artistiche di tutti gli oggetti che « siano sotto gli occhi degli allievi, originali o riprodotti, tenendo di mira le ten- « denze professionali e procurando di elevare la cultura in quegli istituti.

« Negli istituti tecnici, nei ginnasi, nei licei si insegni con metodo intuitivo, « decorando quelle scuole delle riproduzioni migliori di capolavori dell'arte, stu- « diando che questi abbiano corrispondenza con gli studî letterari e storici.

« Nelle scuole degli ingegneri si insegni non solo dal punto di vista tecnico « o di una distinzione di stili architettonici, ma compiutamente, non potendosi « distinguere l'architettura da tutte le altre arti, se vuolsi che l'ingegnere archi- « tetto dia unità artistica alle sue composizioni.

« Nelle Università s'insegni generalmente la Storia dell'arte medievale e « moderna, perchè si possa avere insegnanti educati per le altre scuole ».

ROMUALDI Alfredo (Roma), avuta quindi la parola, legge la sua relazione sul tema: *Programma di una bibliografia storica dell'arte italiana* (Determinazione

(1) Sono, del pari, rappresentati i *Bollettini* e le *Riviste* periodiche di dette Società e Istituti.

(2) Le *relazioni* sui *temi*, per accordi preliminari stabiliti col Comitato ordinatore, furono redatte al solo intento di avviare le discussioni, di circoscriverle in precisi limiti, proporzionati alla ristrettezza del tempo, non meno che all'abbondanza degli argomenti da trattare, e di rendere più agevole alla Sezione l'adottare risoluzioni concrete e di pratica effettività.

Esse ebbero pertanto, per la più gran parte, carattere di semplici schemi o sunti, e in tale loro forma si pubblicano nella parte seconda del presente volume.

della forma di una bibliografia dell'arte figurativa in Italia, dai primordî dell'arte cristiana, e tale che sia completa e definitiva, chiara ed esatta, praticamente ordinata, condotta con metodo che ne assicuri la pratica attuazione ed efficacia) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. II).

Su proposta del Presidente si nomina una Commissione composta dei professori Venturi e Campanini e del relatore Romualdi per studiare e riferire sull'argomento, presentando proposte concrete.

Venturi Adolfo (Roma) ha la parola e legge la sua relazione sul tema: *Organizzazione di spedizioni storico-artistiche* (Per lo studio de' monumenti della Siria disegnati da Melchior De Vogüé e dell'Africa cristiana; per lo studio degli influssi e della diffusione dell'arte veneta nell'Istria, nella Dalmazia, nell'Arcipelago greco; per lo studio dell'arte delle migrazioni barbariche nella Russia meridionale) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. III).

Si apre la discussione sul tema e sulla relazione Venturi.

Gerola Giuseppe (Bassano), a commento della relazione Venturi, presenta alcune delle fotografie eseguite a Candia dalla Commissione mandata dal Governo italiano a studiare i documenti di storia veneziana colà esistenti.

Lambros Spiridione (Atene) accenna all'importanza de' monumenti veneziani e genovesi in Grecia.

La Sezione approva quindi all'unanimità la relazione del prof. Venturi.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 11.

SECONDA SEDUTA

Venerdì 3 aprile 1903.

Presidenza del prof. EUGENIO GUILLAUME.

Assistono i Vicepresidenti ed i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 15.15′.

SEIDLITZ (von) Woldemar (Dresda) ha la parola e legge la sua relazione sul tema: *Partecipazione de' Governi a Esposizioni internazionali di opere di grandi artisti e a mostre retrospettive* (Determinazione della necessità di un accordo tra le Nazioni, perchè sia possibile di ricostruire idealmente l'opera di un grande artista, di una scuola, d'un periodo d'arte, adunando opere disperse: precauzioni da prendersi, assicurazioni da chiedersi, norme generali da seguirsi) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. IV).

Nessuno avendo chiesto la parola, il relatore propone il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) esprime il voto che i Governi contribui-
« scano alle esposizioni promosse a scopo scientifico, inviandovi le opere d'arte
« che possono essere necessarie a riscontri storico-artistici e che possono tempo-
« raneamente togliersi da pubblici luoghi, nel caso che le esposizioni stesse siano
« fatte col concorso degli uomini più autorevoli e tenute nei Musei governativi, e
« quando durino il tempo più breve possibile e sieno prese per esse le maggiori
« cautele e assicurazioni ».

È approvato ad unanimità, ma il prof. ADOLFO VENTURI fa osservare al relatore che sarebbe stato opportuno pure di far voto per un accordo internazionale. « Se — dice il Venturi — non si riescirà a stabilire un trattamento di reciprocità tra le Nazioni, le esposizioni speciali a scopo scientifico riesciranno molto incomplete o un pio desiderio degli studiosi. Dare per avere: ecco la formula che i Governi dovrebbero seguire, per giovare agli interessi degli studî dell'arte e della coltura generale ».

Il prof. Venturi propone quindi la seguente aggiunta al voto già approvato:

« Il Congresso fa voto che i Governi, per aiutare gli scopi scientifici dei
« promotori di esposizioni speciali storico-artistiche, determinino tra loro patti
« scambievoli ».

L'aggiunta è approvata ad unanimità.

D'Achiardi Pietro (Roma) legge la sua relazione sul tema: *Per la tutela delle opere d'arte* (Inventarî dei monumenti come fondamento all'azione tutrice. Necessità di conformare gl'inventarî artistici delle Nazioni d'Europa, e fare sì che le descrizioni, le notizie storiche della provenienza, le notizie tecniche dello stato del monumento, le giuridiche, le bibliografiche, siano date sopra una traccia comune) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. V).

Su proposta dello stesso relatore, nessuno chiedendo la parola, la Sezione approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte), riconosciuta la necessità della pubblica-
« zione di un inventario generale degli oggetti d'arte come fondamento alla
« azione tutrice, fa voti perchè venga nominata dal Ministero dell'Istruzione Pub-
« blica una Commissione speciale delegata a questo scopo, la quale stabilisca
« esattamente le norme da seguirsi nella compilazione degl'inventarî stessi. Fa
« voti altresì che questi inventarî vengano conformati, per quanto è possibile, ad
« un tipo comune stabilito d'accordo con le altre Nazioni, perchè essi possano
« servire nello stesso tempo agli studiosi della storia dell'arte ».

Grilli Goffredo (Roma) legge quindi la sua relazione sul tema: *Per la tutela delle opere d'arte* (Le Società tutrici. Necessità di dare ad esse unità perchè riescano ai loro fini) (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VI).

La Sezione approva, su proposta dello stesso relatore, il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) fa voti che le Società per l'arte pubblica
« si uniscano fra loro in un criterio e un'azione concorde, perchè non vi sia disper-
« sione di forze e di mezzi, e possano raggiungere unitamente il fine comune della
« tutela dei ricordi patrii ».

Leonardi Valentino (Roma), avuta poscia la parola, legge, anco a nome di Rossi Attilio (Roma), la relazione redatta da entrambi sul tema: *Oggetti d'arte esposti alla pubblica vista* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VII).

Terminata la lettura, il dott. Leonardi propone, e la Sezione approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte), ritenendo che le opere d'arte, nel loro
« luogo originario, hanno una speciale importanza artistica e storica, un proprio
« e grande significato, che viene meno qualora ne siano allontanate, fa voti perchè
« i Governi delle Nazioni civili concordino un'azione comune ed uniforme per la
« difesa delle opere d'arte poste in luogo pubblico o che possano, per la loro
« destinazione, ritenersi dedicate *ad patriam*, dettando, quando e dove si ritenga
« necessario, le opportune norme legislative, affinch le opere stesse siano dichia-
« rate inamovibili, e non possa procedervisi a lavori senza la superiore autoriz-
« zazione ».

Toesca Pietro (Roma) svolge la sua comunicazione su *I monumenti d'arte di S. Vincenzo al Volturno* (1). L'oratore, dopo aver rapidamente tessuta la storia della Badia di S. Vincenzo al Volturno, conclude facendo voti perchè il Governo provveda sollecitamente alla conservazione de' monumenti della Badia stessa.

La Commissione nominata nell'adunanza antimeridiana per studiare proposte concrete intorno al *Programma di una bibliografia storica dell'arte italiana*, presenta alla Sezione le sue conclusioni, formulate nel seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Commissione, riconosciuta la necessità di una tale opera, entro i limiti e « secondo i criterî indicati dal programma comunicato al Congresso, ha deliberato « di invitare alla cooperazione gli studiosi delle varie regioni d'Italia e gli stra- « nieri, nonchè di iniziare un *Annuario bibliografico dell'arte italiana*. Ha deli- « berato altresì di rimanere costituita in comitato provvisorio, fino alla istituzione « delle Commissioni centrali e regionali e alla scelta dell'editore ».

La Sezione approva all'unanimità.

A presiedere la successiva adunanza viene chiamato il dott. Woldemar von Seidlitz, di Dresda.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 17.15'.

(1) Questa comunicazione è stata pubblicata nel *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, n. 25, pp. 1-84. Roma, 1904.

TERZA SEDUTA

Sabato 4 aprile 1903.

Presidenza del dott. WOLDEMAR *von* SEIDLITZ.

Assistono i Vicepresidenti ed i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 9.15′.

Il PRESIDENTE dà la parola al prof. HERMANIN.

HERMANIN Federico (Roma) formula con le seguenti parole la *Proposta di un* Corpus *degli avorî medioevali in una forma definitiva*:

« La Sezione di Storia dell'arte medievale del Congresso internazionale di « scienze storiche fa voti unanimi per la pubblicazione di un *Corpus* di riprodu- « zioni degli avorî antichi cristiani e medievali, considerando che la conoscenza « di queste opere ed il loro raffronto è di grandissima utilità non solo per la storia « dell'arte ma anche per la storia del costume. La pubblicazione bellissima di « Hans Graeven « Frühgeschichtliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke », è un « primo saggio di *Corpus* d'avorî, e dovrebbe solamente essere perfezionata col far « sì che le riproduzioni siano di formato eguale agli originali, e che indici per « materie e per luogo ed indicazioni bibliografiche la completino ».

La Sezione approva questa proposta senza discussione.

GIOVANNONI Gustavo (Roma) legge la sua relazione sul tema: *Proposta di un* Corpus *de' Battisteri dai bassi tempi al sec. XIII* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. VIII).

Si apre la discussione, e vi prende parte anche il prof. BROWN B. G. (Edimburgo), il quale propone il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La sezione IV (Storia dell'Arte) fa voti affinchè venga intrapresa una illu- « strazione completa e metodica dei vari battisteri del medioevo, che si trovano « in Italia ed all'estero, iniziando così per questa importante categoria di costru- « zioni cristiane l'applicazione del metodo storico allo studio dello sviluppo del- « l'architettura ».

La Sezione approva l'ordine del giorno Brown.

FOGOLARI Gino (Roma) legge quindi la sua relazione sul tema: *Proposta della ristampa de' carteggi pubblicati dal Gaye e da altri, dopo una diligente ricerca degli originali e dopo la loro collazione* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. IX).

Come conclusione propone il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione di Storia dell'arte del Congresso di scienze storiche fa voti « che da una società di studiosi sia intrapresa la pubblicazione di una Raccolta « di documenti per la storia dell'arte in Italia nei secoli XIV, XV e XVI, che « contenga i carteggi editi nelle vecchie raccolte, insieme a tutti i documenti « pubblicati posteriormente in opere particolari, e nei periodici di storia dell'arte, « e negli archivi delle società storiche, ricercando di ogni scrittura l'originale, « e collazionandola, in modo da formare una raccolta organica e completa ».

È approvato.

Scano ing. Dionigi (Cagliari) svolge brevemente una prima comunicazione intorno alle *Scoperte artistiche in Oristano*. Con essa egli riferisce su alcune sculture medievali rinvenute nella chiesa di S. Francesco e nella cattedrale di Oristano. In questa chiesa, eretta nel 1228 dal giudice Mariano sui disegni del Piacentino, potè da un mucchio di rottami trarre alcuni frammenti di un pulpito pisano ed alcune transenne marmoree, aventi da una parte sculture dell'alto medioevo (VIII e IX secolo) e dall'altra sculture trecentiste, rappresentanti il Redentore, l'Annunziazione e diversi santi. Rinvenne inoltre nell'antico tempio di S. Francesco una statua, poggiante su di uno zoccolo ottagono, avente in bei caratteri gotici incisa la seguente iscrizione, che gli permise d'assegnare in un modo ineccepibile l'esecuzione della scultura ad un chiaro artista d quella scuola, che, derivata dall'opera riformatrice di Nicola e di Giovanni Pisano, ebbe nuovo e forte impulso da Andrea di Pontedera: + NINVS : MAGISTRI : ANDREE : DE : PISIS : ME : FECIT.

L'oratore, collegando questi rinvenimenti con altri monumenti scultorici conservati nel Museo di Cagliari e con l'iscrizione di una campana d'Iglesias, ricordante che questa venne fusa da Andrea Pisano, conclude non doversi ritenere che coll'evento della Signoria d'Aragona abbia cessato nell'isola, senz'altro, ogni estrinsecazione d'arte toscana, quasi che il nuovo regime politico avesse potuto rompere d'un tratto i rapporti commerciali ed intellettuali, che, per ben due secoli, si svolsero fra la Sardegna e la prospera repubblica del Tirreno [1].

Scano svolge poscia la seconda sua comunicazione: *L'arte medievale in Sardegna* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XVII). (Applausi).

Romussi Carlo (Milano) presenta come omaggio alla Sezione il volume *Intorno alla facciata del Duomo di Milano* (*Considerazioni e proposte*). Milano, Sonzogno, 1903.

L'autore riassume i termini della grave questione relativa ai progetti per la facciata stessa.

Egli riconosce la necessità di lasciare il monumento nello stato in cui si trova, senza manomissioni di sorta; e, ritenuto che un sollecito consolidamento del coronamento della fronte sia necessario, desidera che a questo soltanto si limitino i lavori.

Strzygowski osserva che, a nessun costo, si debbono fare imitazioni dell'antico con la pretesa di portare miglioramenti; e conviene col Romussi di lasciare intatta la facciata che rappresenta con i suoi diversi stili la vita del monumento.

(1) Questa prima comunicazione non si pubblica in questi *Atti*, perchè già stampata nell'*Arte*, periodico diretto da A. Venturi, fascicolo I-IV, Roma, Hoepli-Danesi, anno VI, 1903.

Dopo un'animata discussione, alla quale prendono parte anche i signori Scano, Tommasi, Fogolari e Colasanti, i quali tutti insistono sul concetto espresso dai precedenti oratori, la Sezione approva all'unanimità il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione di Storia dell'arte del Congresso internazionale di scienze storiche esprime il voto che per la facciata del Duomo di Milano non si eseguiscano lavori diversi da quelli che assicurino la conservazione statica dell'edificio insigne e delle sue parti » (1).

Apolloni vicepresidente, propone e la Sezione unanime vota un plauso all'avv. Romussi per i suoi studî sull'argomento, e per aver egli provocato dal Congresso un voto così importante.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 11,10'.

(1) Anche in una successiva pubblicazione: *La riforma della facciata del Duomo di Milano* (Relazione e verbali: aprile-maggio 1904) è ricordata con onore (pp. 33-34) la presente discussione sull'argomento e il voto della Sezione di storia dell'arte del Congresso internazionale storico di Roma.

QUARTA SEDUTA

Sabato 4 aprile 1903.

Presidenza del dott. WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 16.

WAILLE Vittorio (Algeri), avuto per primo la parola, svolge successivamente due comunicazioni. Nella prima circa *Les voyages de Rabelais à Rome et l'influence que l'art italien de la Renaissance a pu exercer sur lui* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXV), l'oratore sostiene che a torto si è voluto negare sentimento artistico al Rabelais, il quale, se non ricorda gli artisti italiani del suo tempo, mostra di aver saputo assimilare assai bene le loro concezioni.

Nella seconda comunicazione su *Une inscription et des peintures murales de la basilique Saint-Clément à Rome* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XVIII), il prof. Waille propone una nuova interpretazione degli affreschi di S. Clemente, che ravvicina al poema della *Vita di S. Alessio.*

PÉRINELLE Giorgio (Roma) legge poscia, per incarico del prof. E. GERSPACH (Firenze), la comunicazione di quest'ultimo sui *Tabernacles des rues de Florence, au point de vue des moeurs et coutumes, de la législation, de l'art et de l'état actuel* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXIII). (Applausi).

DOUGLAS ROBERTO LANGTON (Londra) svolge la sua comunicazione sulla *Scuola senese*, intorno a *Duccio di Buoninsegna* e intorno al *Sassetta* (un pittore dimenticato). L'oratore dimostra per quali vie l'influenza del rinascimento bizantino arrivò a Siena, e prova con argomenti nuovi come la *Madonna Ruccellai* sia opera di Duccio e non di Cimabue.

È molto applaudito (1).

LAMBROS svolge quindi la sua comunicazione *Das Verhältniss der Fibelornamente der byzantinischer Manuscripte zu den Kirchenskulpturen* (2). L'oratore presenta, inoltre, le fotografie di alcuni marmi medioevali scoperti ad Atene.

(1) La comunicazione del Douglas fu, poco dopo il Congresso, pubblicata, divisa in diversi articoli nelle seguenti riviste:

In *Burlington Magazine*, Londra, maggio 1903 (Un pittore dimenticato: il Sassetta);

In *The Monthly Review*, agosto 1903 (Duccio di Buoninsegna).

Intorno a Cimabue aveva pubblicato già un articolo in *The Nineteenth Century*, marzo 1903.

(2) La comunicazione del prof. Lambros non fu consegnata, nè inviata dall'autore per la pubblicazione negli *Atti*

Cecconi Angelo (Firenze) svolge la sua comunicazione: « *San Girolamo* » *di Matteo di Giovanni* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXII).

Toesca svolge la sua comunicazione: *Le pitture del Battistero di Parma*, delle quali mostra numerose fotografie (1).

Strzygowski, da ultimo, esprime il voto che gli studî su opere pittoriche italiane che rivelano forte influenza bizantina sieno raccolti, per modo da lumeggiare le origini della pittura italiana.

A presiedere la successiva adunanza viene eletto il prof. G. G. Dehio, dell'Università di Strasburgo.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 17.30'.

(1) L'autore ha soltanto reso conto al Congresso di alcuni suoi studi preliminari sull'argomento, non ancora compiuti, e che egli si riserva di pubblicare in un volume di *ricerche sulla storia della pittura in Italia durante il medioevo*.

QUINTA SEDUTA

Lunedì 6 aprile 1903.

Presidenza del prof. Giorgio Goffredo Dehio.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 9.

Martinelli avv. Gustavo (Arpino), avuta per primo la parola, legge la sua relazione sul tema: *Proposta della stampa degl' inventarî e de' cataloghi di raccolte d'arte anteriori al secolo XIX* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. X). L'oratore presenta un analogo ordine del giorno, che la Sezione approva.

Hermanin, ritornando sulla proposta da lui fatta nella seduta antimeridiana di sabato 4 aprile (3ª seduta), dichiara che egli non ha inteso muovere delle critiche alla raccolta di avorî del Graeven; aggiunge anzi che egli ritiene, come ebbe già a dichiarare, che quella preziosa pubblicazione debba essere presa a modello e continuata.

L' Hermanin presenta inoltre in merito al tema che egli avrebbe dovuto svolgere: *Proposta di un « corpus » delle medaglie del Rinascimento,* il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione di storia dell'arte del Congresso internazionale di scienze storiche fa voti per la composizione di un *corpus* di riproduzioni fotomeccaniche delle migliori prove delle medaglie del Rinascimento italiano ».

È approvato.

Modigliani Ettore (Roma) parla dell'opportunità di iniziare un *corpus* di suggelli del Medioevo e del Rinascimento.

Rileva come lo studio, pur così importante, degli antichi sigilli sia ancora assai trascurato, sopratutto per il fatto che il materiale, in grandissima parte inedito, è poco accessibile agli studiosi, i quali si trovano nell'impossibilità di istituire raffronti fra pezzi di raccolte lontanissime fra loro. Dimostra come lo studio delle matrici degli antichi sigilli abbia importanza assai grande non soltanto per le discipline ausiliarie della storia politica, ma per la stessa storia dell'arte, in quanto che l'illustrazione artistica del sigillo, che è un'opera d'arte talvolta datata, spesso sicuramente databile, può portare alla storia dell'oreficeria e dell'incisione durante il Medioevo e il Rinascimento un contributo tale, da dare alla storia di quelle arti quei fondamenti sicuri che ancora oggi le mancano.

Ma perchè ciò sia possibile, è necessario raccogliere il materiale e metterlo a disposizione degli studiosi, iniziando la formazione di un vero e proprio *corpus* sfragistico.

Il proponente, tuttavia, non si nasconde le molteplici difficoltà di una simile impresa, e spera che, nel caso divenga realtà il progetto ventilato in questi giorni di una Associazione internazionale tra i cultori della storia dell'arte, la quale si proponga di agevolare le ricerche, di eliminare le difficoltà che impediscono alcune imprese scientifiche, e di porre mano ad alcune opere collettive, tale Associazione includa tra i suoi compiti quello di preparare in un tempo prossimo la formazione di una raccolta di riproduzioni di suggelli medioevali e del Rinascimento. Iniziata la raccolta delle matrici, si potrà pensare in seguito a quella di tutte le impronte di antichi sigilli, di cui non sieno giunte a noi le relative matrici.

La Sezione approva la proposta.

Moschetti presenta come omaggio alla Sezione di Storia dell'arte un interessante volume intitolato: *Il Museo civico di Padova: cenni storici e illustrativi*, di p. 176, in-4° gr. con 35 tavole zincotipiche e molte incisioni nel testo (Padova, Prosperini, 1903), edito in occasione del Congresso e ad esso dedicato. Il professor Moschetti accompagna l'omaggio con queste parole:

« Il Museo di Padova si compone di 4 distinti istituti: *Biblioteca, Archivî,* « *Raccolte artistiche e archeologiche, Raccolte numismatiche.* Ciascuno di questi « istituti ha notevole importanza per il numero de' libri, o de' documenti, o degli « oggetti che lo compongono e per il pregio scientifico o artistico di essi. Il vo- « lume, pubblicato dal Museo e dedicato al Congresso, tende a dare una notizia « larga e precisa di questa importanza, mettendo in rilievo le raccolte principali « e i più cospicui cimelî che le adornano, nonchè i lavori di riordinamento e di « catalogazione, eseguiti in questi ultimi anni. Notai finalmente il fatto, degnis- « simo di lode e di imitazione, che le principali famiglie padovane hanno concorso « alla ingente spesa del volume, desiderando mostrare ai congressisti l'affetto che « la città nutre al grande Istituto cittadino ».

La Sezione ringrazia il prof. Moschetti: e, per acclamazione, vota l'invio al Sindaco di Padova del telegramma seguente:

« Sezione Storia arte Congresso storico, ammirata splendida pubblicazione « *Museo civico Padova,* manda voto plauso unanime » (1).

Venturi riferisce intorno al tema: *Atlanti per uso dell'insegnamento nelle scuole di storia dell'arte medioevale e moderna* (Proposte per la compilazione di tavole, ad uso delle scuole, che diano modo di seguire l'insegnante nell'analisi dei monumenti, nei suoi confronti iconografici e stilistici) (Vedi: *Temi e comunicazioni,* n. XI). Proposto dal relatore, è approvato il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« Per la pubblicazione degli atlanti per uso dell'insegnamento della storia « dell'arte medioevale e moderna, la Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso

(1) Il Sindaco di Padova rispose al Presidente del Congresso Senatore Villari col telegramma seguente:
« Ringrazio Congresso e componenti illustri Sezione Storia Arte voto plauso per pubblicazione *Museo* « *civico Padova*, attestante che all'interessamento dell'Amministrazione e della Cittadinanza corrisponde « pienamente l'opera della Direzione. Per il Sindaco: CARDIN FONTANA ».

« internazionale di scienze storiche nomina una speciale Commissione che la con-
« duca a compimento in modo che sieno utili a tutte le scuole superiori, com-
« pleti quanto più possibile, di facile acquisto per chiunque ».

Venturi svolge quindi la sua comunicazione su *Nicola quondam Petri de Apulia*, volgarmente detto Nicola Pisano (1). L'oratore, accennato al dibattito sulla origine di Nicola, alle interpretazioni che furono date al documento senese, cioè al contratto stipulato da fra' Melano, operaio del duomo di Siena, con Nicola *quondam Petri de Apulia*, indaga se di Nicola vi sieno opere in Toscana antecedenti al pulpito del battistero di Pisa, e indica tra le opere prime del maestro le sculture in San Martino di Lucca, e i busti che adornano esternamente, alla congiunzione degli archi, il primo piano del Battistero di Pisa, le teste sulle chiavi degli archi stessi e i busti nei tondi delle cuspidi che si adergono su quegli archi. L'arte di Nicola d'Apulia è come un gran ponte gettato tra l'antichità e l'evo moderno. Più che dai sarcofagi dei bassi tempi nel Camposanto pisano, Nicola aveva intravveduto nelle Puglie la bellezza greca, e, scorrendo la Campania, la romana grandezza. I sarcofagi e i vasi del Camposanto, su cui meditò, gli porsero elementi, gli prestarono forme, ma poco gli avrebbe servito se gli occhi suoi non avessero goduto dell'antico, se più largo campo d'indagini non avesse avuto nel mezzogiorno d'Italia, e abbondanza di modelli, e famigliarità con l'arte classica.

D'Achiardi svolge la sua comunicazione su *Gli affreschi di San Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XX). Mediante il confronto delle miniature del codice barberiniano di Filippo Grimaldi, il dott. D'Achiardi dimostra l'identità delle rappresentazioni della basilica Vaticana con quelle che ornano la chiesa di S. Piero a Grado presso Pisa.

Venturi, Colasanti e Cecconi fanno brevi osservazioni in proposito.

D'Ancona Paolo (Roma), anche a nome del prof. Nestore Leoni (Roma), legge la relazione stesa da entrambi sul tema: *Proposta d'un* Corpus *della miniatura italiana* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XII).

Su proposta de' relatori medesimi, la Sezione approva il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione di storia dell'arte del Congresso storico internazionale fa voti
« perchè venga sollecitamente iniziata una raccolta di riproduzioni di miniature,
« con uno speciale riguardo all'età romanica e al Rinascimento, al fine di coa-
« diuvare gli studiosi e rendere maggiormente accessibile questo campo di ma-
« nifestazione artistica ».

Martinelli vorrebbe che la Sezione decidesse oggi se si deve fondare un'Associazione di dotti per attuare i diversi voti espressi dalla Sezione. Dopo brevi osservazioni, si decide di mettere all'ordine del giorno della seduta di domani la seguente proposta: *Discussione sulla fondazione di una Società storico-artistica internazionale.*

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 10.45'.

(1) Non pubblichiamo il testo della comunicazione, perchè essa fu già rifusa e inserita dal Venturi nella sua opera: *Storia dell'arte italiana*, vol. III: *L'arte romanica*, Milano, Hoepli, 1904.

SESTA SEDUTA

Lunedì 6 aprile 1903.

Presidenza del prof. Giorgio Goffredo Dehio.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 15.30'.

Strzygowski, avuta per primo la parola, svolge la sua comunicazione su *Roma, Milano e Ravenna nell'arte, dal periodo di Costantino a Giustiniano* (1), parlando delle basiliche dell'Asia Minore con volte emisferiche, che mancano in quel tempo a Roma.

Holtzinger (Hannover) loda la comunicazione del prof. Strzygowski intorno all'arte architettonica alessandrina, che, contraria alla romana, si diffonde a Ravenna, a Milano, a Marsiglia e a Treviso, e dà origine alla nuova architettura romanica. L'opera del prof. Strzygowski, che vedrà presto la luce, apre una nuova via nella importante e difficile questione dell'origine dell'architettura lombarda.

Venturini Papari Tito (Roma) svolge poscia la sua comunicazione su *L'arte dell' intonaco dalle origini ai giorni nostri* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXVII). L'oratore esamina la struttura materiale degli intonachi che si apprestarono per la pittura dagli antichi fino ai nostri giorni, e conchiude proponendo il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« Tenuto conto dello stato di non soddisfacente conservazione degli into-
« nachi che hanno accolta l'opera pittorica dei sommi maestri del glorioso rina-
« scimento, specialmente in confronto delle antiche pitture romane; riconosciuta
« la causa di tale stato nella imperfetta maniera con la quale furono condotte
« le intonacature;

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso fa voti perchè gli artisti
« tengano presenti, nel farsi apprestare gli intonachi per dipingere, le norme det-
« tate da Vitruvio nel libro VII dell'Architettura ».

È approvato.

(1) Non si pubblica questa comunicazione perchè l'A. svolse più ampiamente in seguito lo stesso soggetto nel suo recente lavoro: *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig, Heinrichs, 1903.

Fogolari prende argomento da una traduzione di Livio in volgare illustrata nel 1373 a Venezia per svolgere la sua comunicazione su *La illustrazione dei codici in Italia nel secolo XIV* (1).

Colasanti Arduino (Roma) svolge la sua comunicazione su *Le poesie e le opere letterarie come fonti storico-artistiche.*

L'oratore lumeggia l'importanza delle fonti poetiche per la storia dell'arte italiana, mostrando come l'esame di una grande quantità di materiale poetico dia origine a problemi di critica letteraria e di critica artistica. Egli discorre di poesie dedicate ad artisti dal 1400 al 1550, mostrando come esse costituiscano quasi un particolare genere di componimento, obbediente a formule bene determinate e foggiato su motivi comuni. Pur tuttavia, per essere documenti sincroni, quelle poesie forniscono sempre qualche notizia utilissima per la storia dell'arte; specialmente alcune, che parlano di opere perdute, delle quali nessuna notizia sarebbe per altra via pervenuta fino a noi.

Il dott. Colasanti offre, infine, un largo saggio di una raccolta di poesie dedicate ad artisti del Rinascimento, raggruppando le indicazioni bibliografiche delle poesie stesse (indicate col primo verso) sotto i nomi dei diversi artisti disposti per ordine alfabetico (2).

A presiedere la successiva adunanza viene eletto il prof. Giuseppe Strzygowski, dell'Università di Graz.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 17.20′.

(1) Il dott. Fogolari diede notizia al Congresso di studî in preparazione, e ne pubblicò poscia qualche saggio in diverse riviste: ma, non essendo ancora compiuti, l'autore desiderò che la sua comunicazione non fosse inserita negli *Atti*.

(2) La comunicazione del dott. Colasanti fu pubblicata, divisa in due articoli, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVII, 1904, p. 193 e segg. (A. Colasanti, *Gli artisti nella poesia del Rinascimento*); e ib., p. 207 e segg. (A. Colasanti, *Fonti poetiche per la storia dell'arte italiana*).

SETTIMA SEDUTA

Martedì 7 aprile 1903.

Presidenza del prof. GIUSEPPE STRZYGOWSKI.

Alle ore 8 antim. la Sezione si raduna a *Castel S. Angelo,* dove il tenente colonnello del genio militare cav. MARIANO BORGATTI tiene una conferenza illustrativa del monumento, e accompagna poi i Congressisti nella visita, che riesce, per tutti, piena d'interesse e di geniali attrattive, lasciando in ognuno il più gradito ed intenso ricordo.

Al tenente colonnello Borgatti, che spiega minutamente i molti lavori di restauro già compiuti, e da lui diretti, insieme col prof. Luigi Borsari (1), e gli altri in corso di esecuzione, i Congressisti esprimono vivissimi ringraziamenti e fanno, nell'uscire dal monumento, una calda dimostrazione di simpatia.

(1) Immaturamente defunto poco tempo dopo il Congresso, nel 1904.

OTTAVA SEDUTA

Martedì 7 aprile 1903.

Presidenza del prof. GIUSEPPE STRZYGOWSKI.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 15.30.

HERMANIN riferisce intorno agli *Studî impresi per cura del Ministero dell'Istruzione Pubblica sui monumenti di Subiaco*, rilevando che tale opera, alla quale hanno collaborato i dott. FEDERICI Vincenzo (Roma) ed EGIDI Pietro (Roma) per la parte storica, e l'arch. ing. GIOVANNONI per l'illustrazione architettonica, sarebbe stata presentata al Congresso, se lo sciopero de' tipografi non ne avesse impedita la stampa (1).

STRZYGOWSKI, Presidente, si compiace degli studî eseguiti sui Monasteri sublacensi per cura del Ministero della P. I., e fa voti perchè il Ministero stesso curi una riproduzione d'insieme di un altro insigne monumento di pittura del secolo XIII: degli affreschi di P. Cavallini a Santa Cecilia. Presenta quindi, e la Sezione approva all'unanimità, il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione di Storia dell'arte del Congresso internazionale di scienze storiche fa voti perchè il Ministero della Pubblica Istruzione curi la pubblicazione di una riproduzione d'assieme completa del *Giudizio universale* di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, trattandosi di una composizione iconografica che probabilmente ebbe influenza sulla *Disputa di Raffaello* ».

COLASANTI svolge la comunicazione *Il memoriale di Baccio Bandinelli*, restringendosi alla notizia preliminare e sommaria di studî in corso, non ancora compiuti.

VENTURI svolge la comunicazione *La scultura romanica in Italia* (2). L'oratore tratta dello svolgimento della scultura romanica in Lombardia e nell'Emilia, dai primi conati di Wiligelmo e di Nicolao scultori a Modena, a Nonantola, a Piacenza, a Cremona, a Ferrara, a San Benedetto di Potirone e a Verona. E continua a mostrare il diffondersi dell'arte de' precursori di Benedetto Antelami, e l'opera di questo, non solo a Parma, nel battistero, e a Borgo San Donnino, nella

(1) Questa relazione fu in seguito stampata a cura ed a spese del Ministero della P. I.

(2) Questa comunicazione non si pubblica negli *Atti*, poichè il prof. VENTURI ha in seguito più ampiamente trattato lo stesso argomento nel Vol. III, già citato, della sua *Storia dell'arte*.

cattedrale; ma anche a Vercelli e a Milano. Esamina poi l'irradiamento dell'arte dell'Antelami nella Lombardia, nel Veneto e nelle coste adriatiche; e il prodursi d'una scultura romanica veronese, sotto nordici influssi, che s'inoltra nel Veneto e nell'Istria, mentre nel Piemonte e nella Liguria penetrano le forme scultorie francesi per la via di Provenza.

A riscontro delle forme della scultura settentrionale, mette quelle del mezzogiorno, delle due grandi correnti artistiche delle Puglie e della Campania; e quindi studia il ravvivarsi per Guidetto da Como e per Niccola d'Apulia, delle forme toscane e il determinarsi dello stil nuovo. Le due grandi scuole artistiche di Lombardia e di Puglia concorsero a elevare a dignità nazionale la scultura romanica.

Cannizzaro arch. Mariano (Roma) svolge la sua comunicazione circa *L'Oratorio primitivo di S. Saba* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XIX), illustrandone gli scavi col sussidio di numerose fotografie e piante.

Lazzaro Nicola (Roma) presenta ed illustra la fotografia di un importantissimo affresco recentemente scoperto in iscavi nelle vicinanze di Tripoli, facendone omaggio alla Sezione. Dalla fotografia dell'affresco stesso, il prof. Venturi e il presidente Strzygowski giudicano la scoperta di massima importanza per la primitiva pittura romana.

Il presidente pone quindi in discussione la proposta della fondazione di una Società storico-artistica internazionale, rimandata ieri alla seduta odierna.

Dopo una breve discussione, alla quale prendono parte i proff. Venturi, Moschetti ed Egidi, si vota il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso delibera di fondare un'Associazione internazionale fra i cultori della storia dell'arte medievale e moderna, « e affida all'odierna Presidenza il mandato di nominare un comitato provvisorio « che getti le basi della detta Società e formuli uno schema di statuto da approvarsi da tutti gli aderenti ».

A presiedere la successiva adunanza viene eletto prof. Spiridione Lambros, dell'Università d'Atene.

Il presidente, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 17.30.

Nell'intervallo fra la seduta antimeridiana e la pomeridiana, parecchi membri della Sezione di Storia dell'arte si unirono a quelli della Sezione di Archeologia, e si recarono a visitare il *Museo de' Gessi* (per l'arte classica), diretto dal prof. E. Loewy, e presero parte alle famigliari discussioni che ivi ebbero luogo, come è già stato riferito nel volume V (*Atti della sezione di archeologia*, p. XX).

NONA SEDUTA

Martedì 7 aprile 1903.

Presidenza del sen. prof. DOMENICO COMPARETTI.

Alle ore 21, nell'Aula Magna del Collegio Romano, ha luogo una seduta promiscua per le due sezioni di *Archeologia* e di *Storia dell'Arte* insieme riunite, col concorso di numerosi altri congressisti e di molti invitati.

Appena terminata la *conferenza generale* del dott. L. PERNIER sul *Palazzo, la villa e la necropoli di Festo,* secondo gli scavi della Missione archeologica italiana a Creta (Volume V: *Atti della Sezione di Archeologia,* n. XXXI), prende la parola il dott. GIUSEPPE GEROLA e fa una lettura sull'*Arte veneta a Creta* (Vedi: *Temi e comunicazioni,* n. XVI), che viene, alla fine, salutata dagli applausi del numeroso pubblico.

DECIMA SEDUTA

Mercoledì 8 aprile 1903.

Presidenza del prof. SPIRIDIONE LAMBROS.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 9.

TOMMASI Natale (Innsbruck), avuta per primo la parola, svolge la sua comunicazione circa *Il castello del Buon Consiglio in Trento*, tracciando la storia di quel magnifico monumento dell'arte italiana del quattrocento e del cinquecento. L'oratore espone, inoltre, molte tavole e disegni da lui eseguiti per il restauro del detto castello (1).

FOGOLARI presenta, in proposito, il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso storico internazionale fa « voti che dal Castello del Buon Consiglio siano allontanate le truppe; e il ma- « gnifico edificio sia ridato alla libera ammirazione degli studiosi ».

La Sezione lo approva con applausi; e su preghiera dello stesso prof. Tommasi decide di trasmetterlo, per via diplomatica, al Ministero austriaco dell'Istruzione.

SAMARAN Carlo (Roma), per incarico dell'autore, legge la comunicazione del prof. GERSPACH su *Les bordures des Actes des Apôtres. Tapisseries d'après Raphaël* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXIV).

BERNICH Ettore (Napoli) svolge la comunicazione: *Su alcune opere d'architettura di Leon Battista Alberti.* Dopo una lunga enumerazione di monumenti, specialmente romani, che il Bernich crede ideati da Leon Battista Alberti, egli si intrattiene più particolarmente sul Palazzo della Cancelleria, il cui disegno egli ritiene sia indubbiamente provato appartenere a quell'artista. Infine, egli sostiene la tesi che il grandioso arco trionfale innalzato a Napoli verso il 1445

(1) La comunicazione del signor Tommasi, non destinata alla pubblicazione negli *Atti*, sarà dall'autore pubblicata in volume a parte.

in onore di Alfonso I d'Aragona, dal Vasari erroneamente attribuito a Giuliano da Maiano, sia stato invece ideato dallo stesso Leon Battista Alberti, il quale ne avrebbe affidato l'esecuzione ad artisti i cui nomi ci sono ignoti, e ai quali tennero dietro altri che curarono la esecuzione del secondo arco, allorchè il primo era già completo, e tra questi, senza dubbio, il Di Martino (1).

Avena ing. arch. Adolfo, avendo di recente pubblicate le due comunicazioni che aveva presentate fin dal precedente anno per il Congresso (*Cripta di S. Maria Maggiore di Siponto* e « *Deambulatorium* » *della SS. Trinità in Venosa*), si limita a ricordarne le conclusioni, e a presentare in omaggio alla Sezione la sua opera: *Monumenti dell'Italia Meridionale — Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali*, vol. I. Roma, Officina poligrafica romana, 1902 (2).

La Sezione ringrazia vivamente l'arch. Avena per l'importante omaggio.

Il signor Francesco Gencarelli presenta il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione, tenuto conto della grande importanza dell'Evangelario pur-
« pureo Rossanense, e del modo come esso è custodito, invita il Ministero della
« Istruzione a voler garentire all'arte e alla scienza, con più precise norme, la
« perfetta conservazione del prezioso codice ».

È approvato.

Su altre opere non bene custodite o male esposte parlano i signori Scano che propone un voto per la conservazione e l'esposizione al pubblico degli indumenti detti di S. Agostino nella cattedrale di Cagliari, e il signor Manzi Luigi (Foggia) per la conservazione del dittico d'argento nella cattedrale di Lucera, per il restauro della chiesa di S. Leonardo presso Manfredonia, e la riproduzione fotografica del cornicione della cattedrale di Foggia.

Durand-Greville (Parigi) aggiunge alcune osservazioni sul cangiamento chimico dei colori nei quadri di Raffaello e di altri maestri.

Salazar Lorenzo (Napoli) svolge la comunicazione su *La patria e la famiglia dello Spagnoletto* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXVI), e in brevissimi tratti espone una seconda comunicazione: *Quattro dipinti su tavola dei secoli XV e XVI ritrovati e descritti*, con la quale rende conto della provenienza e della importanza artistica e storica di quattro pregevolissimi quadri dipinti su tavola col fondo di oro, originarî di Santa Patrizia, ora esistenti nella prima cappella a sinistra della nuova chiesa parrocchiale dei villaggi di Antignano e del Vomero (S. Benedetto, del XV secolo; il Transito e l'incoronazione della Vergine; la Madonna delle Grazie; la Vergine, San Basilio e Santa Patrizia in adorazione della SS. Trinità, questi ultimi tre tutti del XVI secolo.

(1) La comunicazione del Bernich non si pubblica in questi *Atti*, perchè la prima parte fu già edita in *Rassegna d'arte* di Milano, fasc. giugno 1902, e la seconda nella rivista *Napoli nobilissima*, vol. XII, fasc. 8-9, agosto-settembre 1903. Questa seconda parte (Arco d'Alfonso d'Aragona) diede luogo fra i dotti, a molte e vivaci discussioni e polemiche; ma alcune osservazioni e ipotesi del Bernich sono state accettate anche dai critici oppositori.

(2) Le due comunicazioni dell'arch. Avena si leggono a pp. 201 e 323 di questo volume.

SALAZAR, proseguendo, riassume brevemente una terza comunicazione *Nuove notizie intorno a Salvator Rosa*, con la quale rende conto di alcuni documenti inediti circa l'origine, la famiglia e la parentela del celebre pittore Salvator Rosa, rettificando inesattezze, errori e lacune dei suoi biografi (1).

Si stabilisce che il prof. Piumati parli domani alle 9 sulla pubblicazione dei codici di Leonardo.

A presiedere l'adunanza di domani viene eletto il prof. Eugenio Guillaume.

Il PRESIDENTE, dopo ciò, toglie la seduta alle ore 12.

(1) Le comunicazioni seconda e terza del conte Salazar non si stampano in questi *Atti*, perchè l'autore, poco dopo il Congresso, le pubblicò in *Napoli nobilissima*, vol. XII, fasc. V e seg. e fasc. VIII, anno 1903.

UNDECIMA SEDUTA

Mercoledì 8 aprile 1903.

Presidenza del sen. prof. DOMENICO COMPARETTI.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta ha luogo nell'Aula Magna del Collegio Romano, è aperta alle ore 14, ed è esclusivamente dedicata alla conferenza del prof. conte Francesco L. PULLÈ (Bologna) (1).

Assistono numerosi congressisti di tutte quante le Sezioni, e molto e scelto pubblico d'invitati.

Nella sala sono esposte 400 grandi fotografie e la riproduzione di una statua di Buddha, macero dopo i 40 giorni di digiuno.

PULLÈ, di ritorno da una importante missione scientifica a Ceylan, in India e nell'Indo-Cina, intrattiene l'uditorio intorno ai Monumenti indo-greco-romani scoperti nell'antico dominio « Gandhara Penjab » (*Riflessi indiani nell'arte romaica*); rende conto dell'abbondante materiale archeologico ed artistico da lui riportato da' suoi viaggi nell'Asia, e illustra la sua conferenza con numerose proiezioni luminose di fotografie da lui eseguite sui monumenti stessi, soffermandosi in special modo su ciò che interessa la storia dell'arte (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XV).

La conferenza del prof. Pullè è, alla fine, salutata da vivissimi applausi dei congressisti e del pubblico.

La seduta è tolta alle ore 15.

(1) Quella del prof. Pullè fu una *conferenza generale* per tutto il Congresso. Essa partecipa tanto della Sezione di *Archeologia* (alla quale era stata aggregata anche l'*arte antica*) quanto di quella di *Storia dell'arte*. Ma, per lo svolgimento datole dall'autore, sulla cronologia del contenuto prevalendo il concetto e l'intento di *storia dell'arte*, la Presidenza ha stabilito di pubblicarla nel presente volume.

DODICESIMA SEDUTA

Giovedì 9 aprile 1903.

Presidenza del prof. EUGENIO GUILLAUME.

Assistono i Vicepresidenti e i Segretarî.

La seduta è aperta alle ore 9.

PIUMATI G. (Viù), avuta per primo la parola, svolge la sua comunicazione su *La pubblicazione dei manoscritti di Leonardo da Vinci.*

L'oratore parla della pubblicazione di quei preziosi manoscritti, a lui affidata dal Ministero della pubblica istruzione. Deplora che in Italia pochi se ne siano finora occupati, mentre molti stranieri ne fecero oggetto dei loro studî. Mostra, citando parecchi esempî assai significanti, il rilevante numero di errori che si trovano nelle trascrizioni e interpretazioni anche de' più autorevoli stranieri, per le grandi difficoltà che questi incontrarono, essendo mal pratici della nostra lingua. In una sola pagina della più lodata edizione del *Trattato della pittura* egli osservò che le inesattezze salgono a oltre sessanta!...

Il PIUMATI sostiene che solo un italiano, che abbia profonda cognizione della lingua del '400, può compiere degnamente l'opera della intiera pubblicazione degli scritti e disegni lasciatici da Leonardo, i quali, malgrado la parte perduta o strappata o dispersa, sommano ancora a seimila pagine circa di vario formato.

Il Dr. PIUMATI conchiude esponendo i criterî che egli intende seguire nel raccogliere, ordinare e pubblicare l'intiera opera del sommo Leonardo da Vinci. (Applausi).

UZIELLI Gustavo (Firenze), dopo avere proclamato le benemerenze di coloro che, in diverso modo e con differenti criterii, o propugnarono l'edizione delle opere di Leonardo da Vinci, o a questa si interessarono — fra essi: CESARE CORRENTI e GILBERTO GOVI, FRANCESCO GENALA, MICHELE COPPINO e PASQUALE VILLARI — e dopo avere ricordato i meriti del Piumati, presenta il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso internazionale di scienze « storiche (Roma 1903), mentre riconosce che il prof. Piumati ha il primo posto nelle « pubblicazioni Vinciane, fa voto:

« 1. Che si continui la pubblicazione per codici e non per materie;

« 2. Che si pubblichino i codici non pubblicati prima di pensare a ripro- « durre altri codici ».

Baratta Mario (Voghera), pure rendendo omaggio ai meriti del dott. Piumati, preferirebbe che l'edizione — per la vasta sua mole — fosse affidata a più persone, anzichè ad una soltanto, ovvero ad una Commissione. Egli dà notizia della recentissima pubblicazione: *Biblioteca Vinciana*, edita dal Bocca, della quale è già uscito il 1° volume: M. Baratta, *Leonardo da Vinci e i problemi della Terra.*

Il dott. Baratta presenta, inoltre, il proprio opuscolo: *Per l'edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (lettera aperta al Ministro della pubblica istruzione), Torino, Bocca, 1903; e conchiude aggiungendo qualche osservazione sui codici più importanti, de' quali maggiormente si desidera la immediata pubblicazione (1). (Approvazioni).

Mazzoni respinge gli appunti fatti dall' Uzielli ad una raccolta dei frammenti di Leonardo, proclamando che tutto quello che ci resta di scrittura del grande maestro deve essere riprodotto e studiato. (Approvazioni).

Ricci Serafino (Milano) svolge la propria relazione sul tema: *Delle Gipsoteche e degli Archivî fotografici d'arte medioevale e moderna* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XIV).

L'oratore riassume le proprie idee nel seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso accoglie il voto che si isti-
« tuiscano nei principali centri di coltura, col concorso del Governo, della Pro-
« vincia, del Comune e degli Istituti universitarî, gipsoteche d'arte medievale e
« moderna, scientificamente ordinate, e archivi fotografici colle riproduzioni dei
« principali capolavori nei diversi periodi dell'arte italiana ».

È approvato.

Leonardi svolge la sua comunicazione *Affreschi dimenticati del tempo di Martino V* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XXI). L'oratore allude agli affreschi del secolo XV che si trovano a Riofreddo, nell'antico oratorio de' Colonnesi. Questi dipinti risalgono al tempo di Martino V, e più precisamente all'anno 1422, e sono opera di un maestro locale, che, a tendenze e a movimenti antiquati, unì una sua propria maniera, e subì l'influsso della scuola toscana. Il dott. Leonardi presenta quindi il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso fa voti per una migliore
« conservazione dell'oratorio dei Colonna a Riofreddo e degli affreschi del secolo IV
« che l'adornano ».

È approvato.

Colasanti svolge quindi la sua comunicazione circa *Un sarcofago inedito del secolo XII*, rinvenuto a Spoleto, presentandone le fotografie. L'oratore ne illustra le rappresentazioni, ne pone in luce la grande importanza, dimostra che esso presenta caratteri dell'arte bizantina uniti alle predilezioni degli scultori romanici;

(1) Durante la stampa degli *Atti* il dott. Mario Baratta tornò sulla questione colla seguente pubblicazione: *Ancora per la edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo da Vinci.* Lettera a S. E. il Ministro della P. I. — Voghera, 1904, tipogr. Riva e Zolla.

e, mediante l'esame stilistico e il confronto di particolari del vestiario, lo attribuisce a qualcuna delle officine benedettine, e ne fissa la data al principio del secolo XII (1).

Prende la parola il signor Alfonso Cappelli, R. ispettore dei monumenti, per proporre il seguente

ORDINE DEL GIORNO:

« La Sezione IV (Storia dell'arte) del Congresso, in vista della mancanza di « artisti idonei al distacco e trasporto di dipinti murali, ed in vista della grande « copia di queste opere d'arte, che sono pagine della storia, sparse in edifizî ca- « denti, e che andrebbero irreparabilmente perduti, fa voto che tutti gli Stati di « Europa diffondano l'arte del distacco degli affreschi, e che il Governo d'Italia « ne faccia materia d'insegnamento obbligatorio nelle scuole d'arte e mestieri ».

Il segretario Fogolari riassume la relazione del barone Enrico de Geymüller (Baden-Baden) sul tema: *Proposta di un « Corpus » de' disegni architettonici* (Vedi: *Temi e comunicazioni*, n. XIII), e presenta alcuni saggi inviati dall'autore per indicare i criterî che si dovrebbero seguire.

Il segretario Fogolari presenta da ultimo il seguente volume manoscritto inviato in omaggio:

A. Braschi, *Origini dell'architettura ad arco acuto o gotica.* Un volume manoscritto di pag. 487, corredato di alcune tavole (2).

Il presidente, a questo punto, dichiara esaurito l'ordine del giorno. Prima di chiudere i lavori, presenta, quali omaggi pervenuti alla Sezione, le seguenti opere, tutte splendidamente illustrate:

1) Ernesto Ovidi, *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, 1902-03;

2) Santo Monti, *Storia ed arte nella provincia e antica diocesi di Como*, Como, 1902;

3) Ernst Steinmann, *Michele Marini, Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissanceskulptur in Rom*, Leipzig, 1903.

4) Baron H. De Geymüller, *De l'abus du mot de* Renaissance *comme dénomination de périodes de l'art ou de styles* (Roma, 1903), appositamente ristampata dall'autore per il Congresso internazionale storico di Roma.

(1) Pubblicata in *Nuovo Bullettino di archeologia cristiana*, anno IX, n. 3, p. 25 e segg.

(2) In questo lavoro, che, per la sua mole, non è possibile pubblicare neppure in parte, l'autore sostiene che il primo popolo che abbia usato l'arco acuto fu quello dei Pelasgi, seguiti poi in questo dagli Etruschi. Che fuori d'Italia negli avanzi della remotissima antichità non si trovano traccie di arco acuto altro che nel palazzo di Korsabat a Ninive, nel tempio indiano sulle coste del Coromandel, mentre se ne trovano molti esempi nelle rovine etrusche e romane. Che è perciò presumibile abbiano gli Etruschi per i primi elevato sull'arco acuto un sistema architettonico per quanto incompleto e primitivo, poichè essi usarono gli elementi principali sui quali poggia l'architettura gotica, cioè l'arco e la volta acuta, e le colonne con capitelli ove erano scolpite teste umane, animali, fregi, foglie, ecc. Che i modelli di tale architettura sopravvissero attraverso il periodo della dominazione romana per poi moltiplicarsi e diffondersi col Cristianesimo, salvo le modificazioni che i tempi, le circostanze, e cambiati costumi vi impressero.

Così nel IV o V secolo dell'Era Cristiana abbiamo già la Badia di Spugna, monumento tutto ad archi acuti, il tempio dell'abbazia di S. Antimo e quello della Badia di Passignano, ambedue anteriori al 900, le cattedrali di Chartres e di Coutances del 1029 sono esempi di un vero e proprio sistema architettonico, basato sui principî del gotico, due e più secoli prima che l'architettura gotica raggiungesse il suo aureo sviluppo.

Il PRESIDENTE presenta ancora le seguenti pubblicazioni della Direzione generale delle antichità e belle arti del Ministero della pubblica istruzione:

1) *Elenco degli edifizî monumentali in Italia*, Roma, 1902;

2) *L'Amministrazione delle antichità e belle arti in Italia*, due volumi: gennaio 1900-giugno 1902, Roma 1901-1902.

La SEZIONE riconosce l'importanza delle opere presentate in omaggio, e delibera un voto di ringraziamento ai singoli donatori, e in particolar modo alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione.

Il PRESIDENTE, inoltre, è lieto di annunziare che il voto approvato dalla Sezione nella precedente seduta ottava (7 aprile) è già stato esaudito. Un comitato di volenterosi, ad iniziativa del prof. A. Venturi, abbozzò già nell'intervallo delle sedute uno schema di *Statuto della Società internazionale per gli studî di storia dell'arte medioevale e moderna*, che sarà con maggiore calma perfezionato dopo chiuso il Congresso, e reso di pubblica ragione (1).

Il PRESIDENTE GUILLAUME, dopo ciò ringrazia e saluta i Presidenti che lo hanno preceduto, i Vicepresidenti e i Segretarî per la valida cooperazione da essi prestata. Quindi, con applaudito discorso, riassume i lavori della Sezione, e ne fa rilevare la grande importanza, encomiando l'operosità e il disciplinato zelo de' membri della Sezione stessa, la quale, per la prima volta in forma autonoma, ha molto onorevolmente ed efficacemente partecipato ad un grande Congresso storico internazionale. (Vivissimi applausi. Acclamazioni) (2).

La seduta è tolta alle ore 12.10'.

(1) Tale *Progetto di Statuto*, firmato dai Signori Marcel Reymond, E. Guillaume, Sp. Lambros, G. Dehio, W. Seidilitz, G. Strzygowski e A. Venturi, fu cortesemente comunicato alla Presidenza del Congresso, che ne riferisce qui, a complemento de' verbali delle sedute, il

CAPITOLO I. — *Scopi della Società.*

« Art. I. — La Società internazionale per gli studî di storia dell'arte medievale e moderna ha « sede in Roma. Essa ha per oggetto:

« *a*) la diffusione e l'incremento della cultura storico-artistica,

« *b*) la esecuzione dei voti espressi nel Congresso storico internazionale di Roma,

« *c*) la pubblicazione di raccolte di documenti, e ogni lavoro utile agli studî, pel quale sia ne- « cessaria l'opera collettiva degli studiosi ».

Seguono i Capitoli II: *Dei Soci*; III: *Delle adunanze*; IV: *Cariche sociali*; V: *Pubblicazioni e Biblioteche*; e VI: *Capitale sociale*, che omettiamo perchè sono poco dissimili dagli analoghi capitoli di quasi tutte le Società scientifiche affini.

Aggiungiamo, inoltre, che il prof. Venturi, col concorso di amici e discepoli, si occupò, dopo chiuso il Congresso, di fondare la *Società internazionale* contemplata in detto schema di statuto; ma ragioni di vario ordine hanno impedito finora che essa fosse costituita.

(2) Il chiaris. prof. E. Guillaume, che tanta parte prese alla Sezione e al Congresso, morì quasi improvvisamente durante la stampa del presente volume (1 marzo 1905). La Presidenza lo ricorda a titolo di onore e di rimpianto.

PARTE SECONDA

TEMI DI DISCUSSIONE

E

COMUNICAZIONI

I.

TEMA.

PER LA DIFFUSIONE DELLA CULTURA STORICO-ARTISTICA.

QUALI METODI PRATICI DEBBANO TENERSI PERCHÈ LA STORIA DELL'ARTE ENTRI COME ELEMENTO NECESSARIO DELLA CULTURA GENERALE, E SI DIFFONDA NELLE SCUOLE D'ARTE, NELLE SECONDARIE, NELLE SCUOLE D'APPLICAZIONE DEGLI INGEGNERI, NELLE UNIVERSITÀ.

Relazione del comm. ADOLFO APOLLONI.

Alcuni anni or sono al Ministero della pubblica istruzione si ideò di aprire le porte dei Licei alla storia dell'arte; ma le vicende politiche impedirono che la geniale iniziativa avesse effettuazione.

Eppure, nessuno ignora che, se l'insegnamento della storia dell'arte è dappertutto profittevole come elemento di coltura generale, in Italia rappresenta anche una vera necessità del genio nazionale che nei secoli, per mezzo dell'arte, diffuse luce sul mondo.

L'arte è una manifestazione della vita sociale, in quanto nella sua evoluzione si rivela e si modifica secondo le particolari condizioni dell'ambiente. Pur non essendo assolutamente la risultante delle altre espressioni dell'attività umana, essa dalla vita che la circonda trae gli elementi costitutivi della sua essenza e l'impulso per cui le forme si cambiano in un incessante sviluppo. Perciò vi è un'intima e indissolubile connessione fra la storia delle arti e quella di ogni altra espressione della civiltà e del progresso di un popolo.

Tutta la filosofia greca mira alla glorificazione dell'uomo così come la statuaria ellenica si avviva nell'entusiasmo di una stupenda glorificazione della forma umana; e presso i Romani — nè questo era

sfuggito a Plinio — l'arte rispecchia le tendenze pratiche di quel popolo.

L'astrusa complicazione del pensiero medioevale si riflette nell'arte con una simbologia che raggiunge i limiti estremi del verosimile; tutto a mano a mano fu regolato con norme tassative alle quali gli artisti non osavano ribellarsi; si effigiarono i mesi e le stagioni, gli influssi degli astri, le più strane concezioni della scienza e della filosofia; si cercò una corrispondenza fra i toni della musica ed i varî tempi dell'anno; i Bestiarii si riempirono di figurazioni spesso mostruose alle quali si annetteva un significato morale, *suprema lex*; su le ispirazioni degli artefici umili e sconosciuti imperavano i trattati iconografici, simili a quello del monte Athos pubblicato dal Didron. Ancora una volta l'arte rispecchiò la barbarie della vita, secondando e accompagnando qua e là quei tentativi di rinascimento che pure allora non mancarono, fino a che, vicino alla fioritura del *dolce stil novo* che ricondusse l'uomo nella letteratura, i Pisani consacrarono nelle forme ravvivate mirabili parvenze di bellezza nuova, e Cimabue innalzò fino alla Vergine l'entusiasmo di una generazione che dopo secoli di oscurità si risvegliava alla vita.

Questi fatti aveva certo presenti Anton Springer allorchè, nella prolusione al suo primo corso di storia dell'arte nell'Università di Lipsia osservava: « Verrà tempo in cui si riterrà come una cosa naturale che Giotto e Raffaello, Dürer e Rembrandt debbano essere conosciuti a fondo da colui che si vanta di possedere una coltura storica, come lo sono Dante e Shakespeare, Richelieu e Mazarino ».

E per la Germania questo tempo è venuto davvero, dappoichè sono circa venti le cattedre universitarie da cui s'impartisce l'insegnamento non solo della storia dell'arte tedesca, ma anche e largamente di quella italiana.

E dalle Università quella grande nazione ha veduto diffondersi nella moltitudine e specialmente fra gli artisti il culto per la storia dell'arte, che è elemento luminoso di progresso e che ha una grande e nobile missione di civiltà nella vita dei popoli.

Ma a questa missione difficilmente l'artista potrà corrispondere, se egli non è fornito di solida coltura, se alle qualità tecniche e alla tenace volontà di riuscire non unirà la coltura della mente che feconda e matura la genialità e l'elevatezza dei concetti.

Vi fu già un'ora nella nostra storia, in cui, per una meravigliosa pienezza della vita, tutte le forme del pensiero e dell'attività umana parvero corrispondersi ed integrarsi fra loro.

Intime furono allora le relazioni fra l'arte e la letteratura; e come Giotto rappresentò in mirabili affreschi le visioni evocate dalla grande fantasia di Dante, così più tardi Sandro Botticelli tradusse stupendamente nel colore le stanze del Poliziano. Allora umanisti di gran nome dettarono ai pittori e scultori i soggetti per le loro composizioni, il Perugino domandò al Maturanzio l'ispirazione per le sue pitture nella sala del Cambio, il Ghiberti ebbe da Leonardo Bruni consigli per la esecuzione delle *porte del Paradiso*, Raffaello fece tesoro della dottrina teologica di Giulio II per i grandi affreschi della stanza della Segnatura, il Pinturicchio dipingendo nella libreria del Duomo di Siena gli episodî della vita di Pio II attinse largamente al *memoriale* consegnatogli dal cardinale Piccolomini, Andrea Dazzi, professore di greco in Firenze, accettò nel 1513 di dirigere la decorazione dei carri a cui lavoravano Raffaello, il Carota, Andrea Feltrini, Andrea Del Sarto, il Pontormo, mentre Paolo Giovio, dietro ordine di Leone X, tracciò il programma delle pitture che Andrea Del Sarto, il Pontormo e Franciabigio dovevano eseguire nella sala principale della villa di Poggio a Caiano.

Scrittori essi stessi gli artisti, o come Leon Battista Alberti trattarono argomenti letterarî e filosofici, o cercarono, come il Ghiberti e come il Vasari, notizie dei loro predecessori e dei loro contemporanei, o come Bramante, Raffaello, Michelangelo, il Bronzino, il Lomazzo e altri scrissero sonetti, o come il Cennini, Piero Della Francesca, fra Giocondo, il Vignola, il Palladio, composero trattati teorici; sommo fra tutti Leonardo, faro luminoso d'arte e di scienza che irradia potentemente ancora oggi. Mai si era veduto un più profondo connubio fra l'arte e tutte le altre manifestazioni dell'ingegno umano. Come dunque sarà possibile intendere che cosa fu il Rinascimento se non si conosce la storia di quelle che furono le sue manifestazioni più gloriose? Come è possibile non intendere la necessità assoluta di integrare nella geniale unità dell'insegnamento quello che già fu unito nella suprema armonia della vita?

Ammessa la necessità dell'insegnamento della storia dell'arte, bisogna considerare quali sono i mezzi migliori con i quali quell'insegnamento dovrà effettuarsi.

Un insegnamento di carattere esclusivamente erudito dovrà riuscire poco profittevole. Le date non hanno significato se non in quanto sono indici di fatti; e i fatti ubbidiscono ad una logica fatale su cui si fonda la filosofia della storia.

Oggidì la storia dell'arte è divenuta una scienza sperimentale, e si serve dei metodi che son proprî delle scienze positive. Le sue con-

clusioni sono basate essenzialmente nel confronto. Riavvicinando tutte le reliquie tramandateci dai secoli passati, essa ritrova i tratti comuni che distinguono le epoche, le scuole e gli artisti fra loro. Deriva da queste considerazioni la necessità di dotare convenientemente di gessi, di fotografie, di riproduzioni di ogni sorta, ciascun istituto nel quale l'insegnamento della storia dell'arte debba impartirsi (1). Poichè si è già parlato di scuole germaniche, si potrà qui ricordare che l'Università di Lipsia ha un importante fondo annuo per il rinnovamento del materiale, e, oltre una raccolta ricchissima di fotografie di grande formato, possiede tutte le più importanti collezioni di riproduzioni, da quella della *Arundel Society* a quella del Braun di Dornach.

Di fronte a questi capolavori è facile all'insegnante associare la geniale investigazione estetica alla dimostrazione puramente storica, sicchè ogni opera d'arte apparisca ad un tempo l'espressione di un temperamento originale e la manifestazione di particolari correnti ideali, il frutto di una determinata evoluzione di forme preesistenti.

Che cosa importa ad uno studente di un istituto di belle arti sapere se una data statua appartiene, per esempio, al primo periodo della scuola attica piuttosto che al secondo, se egli non saprà al tempo stesso per quali vie, e attraverso quali tentativi, dalla rappresentazione ideale di tipi eroici, quella scuola pervenne al fervore onde indagò la verità nel suo secondo periodo? Come egli potrà comprendere il valore psicologico di certi atteggiamenti, e perchè un personaggio fu rappresentato con quegli attributi caratteristici, se non conosce bene il soggetto da cui l'artista ha tratta la sua ispirazione, e ignora lo svolgimento iconografico delle singole rappresentazioni?

Così, nelle scuole artistiche, l'insegnamento della storia dell'arte dovrà essere anche investigazione estetica e fonte di coltura mitologica. Allora da quelle scuole usciranno pittori e scultori i quali non avranno bisogno, ad ogni occasione, di ricorrere ai manuali per sapere il perchè di certi atteggiamenti e di certi attributi; allora l'antichità classica non sarà più il freddo modello da cui si traggono forme stereotipate e vuote di vita, ma diverrà fonte d'ispirazione perennemente rinnovantesi; allora sarà possibile incoraggiare con successo la produzione di quelle opere in cui alla virtuosità della tecnica si associa la grandezza del concetto scaturito da una mente colta.

(1) Vedasi, più innanzi, al n. XIV, la relazione del prof. Ricci, che svolge più ampiamente questa parte dei sussidii necessarii per l'insegnamento della storia dell'arte.

II.

TEMA.

PROGRAMMA DI UNA BIBLIOGRAFIA STORICA DELL'ARTE ITALIANA.

DETERMINAZIONE DELLA FORMA DI UNA BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE FIGURATIVA IN ITALIA, DAI PRIMORDII DELL'ARTE CRISTIANA, E TALE CHE SIA COMPLETA E DEFINITIVA, CHIARA ED ESATTA, PRATICAMENTE ORDINATA, CONDOTTA CON METODO CHE NE ASSICURI LA PRATICA ATTUAZIONE ED EFFICACIA.

Relazione del dott. ALFREDO ROMUALDI [1].

Chi vuol far la proposta di una compilazione bibliografica ormai non ha più l'obbligo di dimostrarne l'opportunità e la necessità. Oltre le pubblicazioni speciali, da ogni fascicolo di rivista e da ogni volume la cura di riempir le pagine di registrazioni bibliografiche appare così costante, che quasi, più che stimolare gli studiosi a questo genere di lavori, parrebbe utile invitarli a moderare il loro zelo, spesso guidato non tanto da una convinzione quanto dal gusto di seguire una nuova usanza. E veramente questo affastellar le pagine di elenchi spesso non vale il tempo che costa, e non profitta forse a nessuno; ma le modeste fatiche, tanto di coloro che se ne occupano, quasi diremmo, per moda, quanto di chi mira scientemente al vantaggio degli studi, potrebbero, ben coordinate, aver risultati di assai maggiore soddisfazione per tutti. Perciò il compito che in ogni ramo della produzione scientifica si deve proporre chi attende alla bibliografia è appunto quello di

[1] Col consenso della Presidenza del Congresso, il dott. Romualdi pubblicò un saggio della sua primitiva *relazione* e *programma* nel periodico *l'Arte*, anno VI, fasc. I-II, 1903. La presente relazione si richiama per qualche parte a quel saggio, ma, per altre, ne costituisce una integrazione e complemento.

coordinare un lavoro che oggi rimane in gran parte disperso, e stimolare così altri volenterosi a quel genere di compilazioni, che valgono effettivamente come storia degli studi fatti in una data materia, e sono quindi documento e guida agli studiosi.

Anche attorno ad una scienza giovanissima quale è la storia dell'arte la bibliografia fiorisce ormai rigogliosamente, e d'altra parte la produzione in quel campo di studi si va propagando con sì grande rapidità che sarebbe molto opportuno accingersi senza ritardo a formare un corpo di bibliografia storica, che abbia unità di criterî e di forme, e sia autorevole e definitivo. Ciò per altro costituisce un problema non lieve, che ho preso a considerare; ed esporrò sommariamente il mio avviso quanto al modo e ai criterî onde si dovrebbe intraprenderne la soluzione.

Il lavoro è anzitutto da distinguersi in due parti: bibliografia retrospettiva (quella che in stretto senso chiamerei storica), e bibliografia corrente, cioè contemporanea e periodica, la quale viene anche ad essere la continuazione preventiva della prima.

La bibliografia storica dell'arte ha già avuto i suoi tentativi, dei quali, sebbene i più siano speciali, credo bene far menzione, sia per render più completa l'esposizione dell'argomento, sia per mostrare quanto può trarsene d'istruttivo. Sono opere di due generi, di due forme principali: indici sommari, e compilazioni sistematiche e critiche. Non essendo qui il luogo di farne un lungo esame ed una lunga enumerazione, accennerò alle tre più importanti, cioè, della prima forma, il catalogo del South Kensington, della seconda la bibliografia del Comolli e quella del Vinet [1].

[1] Ma conviene almeno ricordare l'*Abbecedario pittorico* dell'Orlandi (Bologna, 1704) ove per la prima volta si trovano copiosi indici bibliografici; la *Storia pittorica* del Lanzi (Milano, 1824) che ha pure, come appendice, un indice bibliografico; il copioso supplemento bibliografico aggiunto dal Blankenburg all'opera del Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1793, e separatamente, 1796-98) il *Dictionnaire des Beaux-Arts* del Millin (Paris, 1806); la *Literatur der schönen Künste seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts* (Leipzig. 1814) dell'Ersch, continuata fino al '40 dal Rese e dal Geissler; il *Catalogo ragionato* del Cicognara (Pisa, 1821); l'*Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts* del Duplessis (Paris, 1866), e infine, tra gl'innumerevoli cataloghi moderni, sia commerciali che privati, il *Catalogue of the Avery Architectural Library: a memorial Library of Architecture, Archaeology and decorative Art* (New York, 1895).

La *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne* di Angelo Comolli (Roma, 1788-92) è la prima che sia stata intrapresa di proposito con serie vedute e con degna preparazione, e sebbene non generale e rimasta incompiuta, non può dirsi ecclissata dalle opere posteriori. I due grossi volumi, nei quali si arrestò per la morte dell'autore, non comprendono che una quarta parte del programma da lui tracciato, che pur oltrepassava di poco il campo dell'architettura.

Le qualità più notevoli di quest'opera sono: la classificazione sistematica e la descrizione delle opere citate. Per la classificazione il C. si tenne ai dettami degli enciclopedisti francesi, costruendo un programma, che, se faceva risultare la dottrina del compilatore, non giovava alla chiarezza e alla praticità dell'opera; basta un'occhiata per esserne subito persuasi. Per le note illustrative e critiche l'A. fu parimenti dotto ed abbondantissimo, sì che tuttora può essere utile consultare quell'opera. Ma in conclusione, anche per la macchinosità del programma e il modo ampio con cui era svolto, l'opera non tentò alcuno alla prosecuzione, nè potrebbe ora servir di esempio.

Dopo molti saggi parziali, e dopo quasi un secolo, si pubblicò a cura del « Committee of Council of Education of South Kensington » *A first Proof of the Universal Catalogue of Books on Art* (London, 1870), che (pur escludendo le opere di archeologia classica, numismatica e musica) potè dirsi un buon tentativo di lavoro completo. Ma non fu seguìto che da un piccolo supplemento nel 1877. Tralasciata ogni idea di classificazione sistematica, fu dato un unico ordine alfabetico a tutte le opere registrate, riuscendosi però con tal metodo a scarso vantaggio pratico per non esservi stato aggiunto almeno un repertorio di soggetti, pei quali non v'è invece che qualche richiamo nel corso dell'opera; si ebbe anche cura di includervi molti opuscoli e articoli di riviste, sebbene in proporzione molto esigua; ma, in sostanza, la pura e semplice registrazione dei titoli, senza alcuna nota illustrativa, fa sì che quella pubblicazione, chi voglia considerarla come manuale di bibliografia artistica, sia riuscita d'assai mediocre importanza.

Requisiti e pregi senza confronto maggiori si trovano nella *Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts* di Ernest Vinet, cominciata a pubblicarsi nel 1874 (Paris, Didot) e cessata pur troppo con la seconda dispensa nel '78 per la morte dell'autore, non ostante l'interessamento dell'editore, che invano si rivolse al Müntz e allo Choisy per averne la continuazione.

Quindi, sebbene il volumetto del Vinet raccolga molte cose utili,

ciò che abbiamo di lui è poco più che un programma, sul quale è però possibile dare un giudizio, che riesce in massima non molto diverso da quello manifestato pel Comolli. La classificazione metodica parve preferibile anche al Vinet ([1]), il quale, letterato ed archeologo anzichè bibliografo, ritenne tale sistema più conveniente alla dignità del lavoro storico, ed anche più opportuno ad evitar la confusione; ma i risultati ci convincono che queste erano illusioni. La parte descrittiva o ragionata è generalmente più sobria e concisa che non nel Comolli, e quindi apprezzabile e imitabile. A ogni modo, siccome il campo che voleva abbracciare l'autore era, può dirsi, indefinito, perchè comprendeva tutti i paesi e tutti i tempi fino al 1870, è lecito dubitare se, anche vivendo, egli avrebbe potuto percorrerlo per intiero, pur tralasciando una parte importantissima (come pare dal saggio che abbiamo), cioè le piccole monografie dei periodici.

I lavori di questo genere paiono dunque predestinati ad esser troncati agl'inizi. Veramente non si tratta di una specie di fato misterioso: ogni opera può riuscire, quando ci si propone di fare ciò che le forze e le circostanze permettono. Una bibliografia artistica che voglia esser fatta seriamente, e che abbia quindi i requisiti generali di ogni compilazione bibliografica, esser cioè completa e definitiva, chiara ed esatta, praticamente ordinata, deve rinunciare intanto ad un programma universale, a meno che non si riuscisse a costituire una apposita consociazione internazionale, che a tutt'oggi è un'utopia. Ecco perchè, fatte le eliminazioni che l'esame dei lavori citati ci ha suggerito, siamo venuti a determinare come oggetto dell'opera qui proposta: *la bibliografia delle arti figurative in Italia dai primordi dell'arte cristiana.* Se le altre nazioni vorranno proporsi un lavoro analogo pei loro paesi, tanto meglio: si avrà una specie di *corpus* universale della bibliografia artistica; ma noi non dobbiamo accingerci all'opera con simili speranze.

([1]) Ecco il piano tracciato dal Vinet: divisione fondamentale in due parti: *Studi generali* e *studi speciali.* Studi generali in quattro classi: 1ª l'essenza dell'arte, i suoi principî e il suo fine; 2ª la funzione dell'arte nel mondo, i suoi rapporti con la religione, la società e la letteratura; 3ª storia generale dell'arte; 4ª materiali per servire alla storia generale dell'arte. Ciascuna di queste classi poi era suddivisa in sezioni. Gli studi speciali comprendevano queste sezioni: Disegno, Le arti del disegno, Architettura, Scultura, Pittura, con infinite suddivisioni, e poi un'appendice: Iconografia, Incisione, Litografia, Arti industriali, Storia delle arti industriali. È facile rendersi conto, a prescindere dagli imbarazzi che questo metodo procura al compilatore, di qual mediocre discutibile utilità esso sia per gli studiosi.

In questa nostra bibliografia il metodo ha per cardine la divisione dell' Italia in regioni: concetto che risponde allo sviluppo storico dell'arte italiana, e che, d'altro lato, mira efficacemente al risultato pratico, per la raccolta dei materiali, la compilazione, e anche la pubblicazione. L'opera risulterà quindi divisa in più parti, che possono anche considerarsi autonome, si possono, cioè, compiere indipendentemente l'una dall'altra, e rimangono con un effettivo valore anche prescindendo dall'espletamento dell' intiero programma. Così il lavoro sarà condotto da Commissioni od uffici locali o regionali (od anche soltanto singoli studiosi) che, per l'armonia della pubblicazione, si terranno in corrispondenza con due o tre uffici centrali, risiedenti ove è maggiore abbondanza di biblioteche, come Roma e Firenze, e incaricati di quanto può considerarsi parte generale.

Molte sarebbero le piccole questioni di ordine tecnico riferentisi alla redazione della bibliografia artistica, ma non è qui il luogo di discuterle; del resto si tratta in gran parte di minuzie, sulle quali, più che discutere, è il caso di concordare.

Accennerò soltanto che, per la raccolta dei materiali, il meglio opportuno sembrami prendere per punto di partenza le bibliografie storiche o generali che già esistono, più o meno buone, quasi in ogni regione italiana; ne ricorderò una che sembrami redatta in modo esemplare, la *Bibliografia storica friulana* dell'Occioni-Bonaffons (Udine, 1882 e segg.) la quale muove soltanto dal 1861, ma che, anche per la parte artistica, può considerarsi, in quel limite, lavoro già compiuto, tale cioè che l'A. non avrebbe da far che la cernita della materia.

Dirò anche, che, nonostante il dubbio di alcuni, non ritengo si possa, almeno finora, tralasciare la produzione dei periodici e dei giornali che, per quanto tenue spesso sembri, non può, specialmente dal punto di vista bibliografico, *a priori* dichiararsi di minore importanza delle opere a volumi; nè credo possa tenersi una via di mezzo, seguendo criterî di selezione, poichè questi riescono necessariamente soggettivi, e quindi, in lavori simili, non corrispondenti allo scopo. Infine (accennando soltanto a un'altra importante questione) per ciò che riguarda l'ordinamento delle registrazioni, io non credo utili le minute e ingegnose classificazioni, perchè nel fatto risultano molto vaghe e imperfette, e in ogni caso non portano un serio giovamento a chi consulta l'opera. Per renderla utile agli studiosi importa soprattutto curare la compilazione degl' indici, che debbono essere molteplici e diligentissimi.

Per la bibliografia corrente ci viene fatto di osservare ciò che s'è detto in generale: è un grande affannarsi a bibliografare, in tutti i libri e in tutte le riviste, senza che però lo studioso abbia un adeguato vantaggio da tutte queste singole e disperse fatiche.

È giusto però notare che più d'uno vi si è dedicato non senza lode: basta che citiamo, per la Germania, l'indice periodico del *Repertorium für Kunstwissenschaft* e l'opera di recente iniziata da A. L. Jellinek: *Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft* (Berlin 1902); per l'Italia, la *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, fondata e diretta dal prof. Egidio Calzini (Ascoli-Piceno), tanto più degna di considerazione in quanto che è la prima del genere, e prospera modestamente ma utilmente da sei anni tra le molte difficoltà pratiche, che sono spesso gravi anche nei grandi centri di studi ([1]). I due indici tedeschi sono più ricchi, perchè mirano ad essere universali; ma poichè si limitano alla sola registrazione dei titoli, non riescono ad avere l'utilità di una rassegna come quella del Calzini, che dà sempre un breve resoconto delle opere che registra. E, per noi, è pur da soggiungere che anche nelle due pubblicazioni straniere naturalmente si hanno delle lacune, e più facilmente di opere italiane che di opere tedesche. Comunque, senza escludere l'opportunità e l'utilità di simili periodici, noi crediamo che la bibliografia artistica italiana debba anche raccogliersi in una pubblicazione annuale, cioè in un volume elaborato e completo, che riesca ad essere veramente la storia degli studi sull'arte nostra fatti entro l'annata, e che rimanga documento agevole, sicuro e definitivo.

Quanto al modo di redigere questo Annuario bibliografico non aggiungeremo altro a quanto si è detto per l'opera principale, se non che qui si farà a meno della divisione topografica (la quale può bene farsi risultare negli indici) e vi si sostuitirà una classificazione storico-sistematica, in cinque o sei classi al massimo. Il resoconto degli scritti registrati dovrà avere, s'intende, una assai più rigorosa obiet-

([1]) Mentre si stampa il presente volume, è comparsa una nuova rivista: *Monathefte der kunstwissenschaftlichen Literatur herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs* (Berlin, Meyer) che dal primo fascicolo, almeno come promessa, lascia bene sperare. È giusto anche che segnaliamo un bollettino bibliografico che da qualche tempo si va pubblicando nel periodico di Roma *L'Arte*, e che tende lentamente a diventare una completa rassegna della letteratura artistica d'ogni paese.

tività che non nella bibliografia retrospettiva, per non togliere all'opera quel carattere di serenità che dev'essere uno dei requisiti di ogni lavoro fatto con intendimenti serî. L'Annuario bibliografico sarebbe un'opera relativamente facile quando si stabilisse un'intesa fra tutti coloro che giornalmente lavorano alle bibliografie locali: il lavoro così sarebbe completo, più gradevole a chi vi dedica le sue fatiche, e più utile a chi deve giovarsene.

III.

TEMA.

ORGANIZZAZIONE DI SPEDIZIONI STORICO-ARTISTICHE

PER LO STUDIO DEI MONUMENTI DELLA SIRIA DISEGNATI DA MELCHIOR DE VOGÜÉ E DELL'AFRICA CRISTIANA; PER LO STUDIO DEGL'INFLUSSI E DELLA DIFFUSIONE DELL'ARTE VENETA NELL'ISTRIA, NELLA DALMAZIA, NELL'ARCIPELAGO GRECO; PER LO STUDIO DELL'ARTE DELLE MIGRAZIONI BARBARICHE NELLA RUSSIA MERIDIONALE.

Relazione del prof. ADOLFO VENTURI.

(*Sunto*). — Il relatore prof. Adolfo Venturi parla della grande importanza degli studî dell'arte siriaca, svoltasi dal secolo IV alla fine del VI, tra Aleppo e Apamea, nelle contrade che ebbero, a centro di vita artistica, Antiochia. « Non è possibile più, egli dice, senza conoscere addentro quella Pompei cristiana, trattare dell'arte primitiva cristiana, che fu il fondamento di tutta l'arte medioevale. L'Occidente si è creato un primato di gloria artistica, senza tener conto di forze nuove e vive che nell'Oriente ebbero uno sviluppo rigoglioso, sul fondo della greca coltura, sotto gl'influssi asiatici ». « E così, » soggiunge il relatore, « quando si viaggia nell'Istria, nella Dalmazia, nell'Arcipelago greco, spuntano di continuo i resti della civiltà apportata da Venezia. Ovunque s'inalberava il vessillo di S. Marco, l'arte dava germogli; su quelle coste ancora par che signoreggi Venezia, vedendosi qua e là come i brandelli del suo manto dogale. L'arte manda il lamento della nazionalità in quei luoghi, parla della lingua italiana dalle rovine, dalle cattedrali, dai castelli. Studiarne le forme, la vita, significherà rispetto a una civiltà che vi lascia anche oggidì le sue orme incancellabili ». « E così, » continua il relatore, « quando si percorrono le terre, dove fecero sosta le popolazioni barbariche spinte giù dagli Urali,

allora che rombava il turbine delle invasioni, si conosce sempre più addentro l'arte dei popoli che divennero padroni dell'Occidente. È nella Russia meridionale, dove si deve cercare la culla dell'arte barbarica, su quel suolo della Scizia, alle porte dell'Oriente, dove le antichità sono più penetrate da elementi asiatici, dal sentimento artistico persiano, oggi ancora dominante nelle regioni caucasiche ». Ma perchè le esplorazioni, lo studio di quelle regioni sia possibile, il relatore dimostra che alle ricerche individuali devonsi sostituire le collettive, per avere mezzi di facilitazione dai Governi, le strade aperte, quanto occorre per esplorare e riprodurre l'antico. Ciò esposto, il relatore fa voti « che i volenterosi del Congresso si associno per tracciare itinerarî agli esploratori e trattare con Governi, Società ferroviarie, ecc., affinchè si rendano possibili le maggiori e più complete indagini a incremento degli studî della Storia dell'arte medioevale e moderna ».

IV.

TEMA.

PARTECIPAZIONE DEI GOVERNI
A' ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DI OPERE DI GRANDI ARTISTI E A MOSTRE RETROSPETTIVE.

DETERMINAZIONE DELLA NECESSITÀ DI UN ACCORDO TRA LE NAZIONI PERCHÈ SIA POSSIBILE DI RICOSTRUIRE IDEALMENTE L'OPERA DI UN GRANDE ARTISTA, D'UNA SCUOLA, D'UN PERIODO D'ARTE, ADUNANDO OPERE DISPERSE; PRECAUZIONI DA PRENDERSI, ASSICURAZIONI DA CHIEDERSI, NORME GENERALI DA SEGUIRSI.

Relazione del dott. WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

Niuno potrà negare che sia di somma necessità, per il progresso delle nostre cognizioni di storia dell'arte, l'adunare, ogni volta che se ne presenti l'occasione, di quando in quando, ora un gruppo ed ora un altro di opere d'arte che abbiano rapporto ad un artista e ne spieghino lo svolgimento, che rappresentino una scuola artistica e il suo variare di modi e di tendenze, o che diano come un' imagine complessiva degli sforzi e dell'opera di un periodo artistico. Ma per queste esposizioni generali conviene raccogliere opere disperse in molti luoghi, ricomporre come le membra di un corpo disfatto. E si fa necessario di rivolgersi ai possessori privati e ai Governi: quelli, gelosi de' loro tesori e più paurosi, quanto più la distanza de' loro oggetti è maggiore dal luogo dell'esposizione; questi, riluttanti sempre, per la grave responsabilità che loro incombe della conservazione d'ogni cosa preziosa, a concederla a mani estranee. A fine di vincere le riluttanze, conviene rendere sempre più evidente il vantaggio che quelle esposizioni producono alla coltura generale, scopo precipuo delle fatiche degli studiosi e di quanti sono preposti ai pubblici uffici dell' istruzione. E il voto del Congresso age-

volerà la riuscita, nel modo più efficace, dell'intento nostro. Prima di proporre il voto, conviene però designare quali modi, quali precauzioni debbansi tenere per meglio assicurare il buon esito delle esposizioni, diciamo così, retrospettive. Non occorre trattenersi sulla necessità che le esposizioni sieno fatte con criterî esclusivamente scientifici, col concorso degli uomini più autorevoli, degli specialisti più illuminati; ma importa bensì di accennare alla convenienza di aprire le esposizioni stesse nei Musei governativi, che presentano le maggiori guarentigie per il pubblico, e alla opportunità di tenere aperte le esposizioni un tempo breve, per la durata di tempo che non dovrebbe oltrepassare quella, ad esempio, d'un Congresso internazionale. Così organizzate le esposizioni, anche i Governi, meno disposti a favorirle, darebbero il loro aiuto, che giustamente rifiutano a chi le promove per interessi materiali, per curiosità o per altre ragioni non scientifiche.

L'ordine del giorno che ho l'onore di proporre potrebbe essere del seguente tenore:

« Il Congresso esprime il voto che i Governi contribuiscano alle Esposizioni promosse a scopo scientifico, inviandovi le opere d'arte che possono essere necessarie a riscontri storico-artistici e che possano temporaneamente togliersi da pubblici luoghi, nel caso che le Esposizioni stesse sieno fatte col concorso degli uomini più autorevoli e tenute nei Musei governativi, e quando durino il tempo più breve possibile e sieno prese per esse le maggiori cautele e assicurazioni ».

V.

TEMA.

PER LA TUTELA DELLE OPERE D'ARTE.

INVENTARI DEI MONUMENTI, COME FONDAMENTO ALL'AZIONE TUTRICE. NECESSITÀ DI CONFORMARE GL'INVENTARI ARTISTICI DELLE NAZIONI D'EUROPA, E FARE SÌ CHE LE DESCRIZIONI, LE NOTIZIE STORICHE DELLA PROVENIENZA, LE NOTIZIE TECNICHE DELLO STATO DEL MONUMENTO, LE GIURIDICHE, LE BIBLIOGRAFICHE SIENO DATE SOPRA UNA TRACCIA COMUNE.

Relazione del dott. PIETRO D'ACHIARDI.

Proponendo al Congresso la pubblicazione degli inventari generali dei monumenti ed oggetti d'arte come fondamento all'azione tutrice, abbiamo creduto di interpretare un comune desiderio di tutti coloro ai quali sta a cuore l'interesse delle nostre discipline. La pubblicazione di un catalogo generale degli oggetti d'arte appartenenti agli istituti pubblici, civili e religiosi ci sembra infatti essersi resa oggi di assoluta necessità. Le grandi ricchezze artistiche che l'Italia possiede e che l'Italia stessa in gran parte disgraziatamente ignora, esigono che si componga questo catalogo razionale, in cui venga raccolto tutto quanto si riferisce alle opere d'arte, non solo per salvare il nostro patrimonio artistico da manomissioni e dispersioni deplorevoli, ma altresì per uno scopo altamente scientifico, quale è quello di offrire agli studiosi ed agli artisti un repertorio più completo che sia possibile dei nostri monumenti di pittura, di scultura, di architettura dei prodotti delle arti minori, insomma di tutti gli innumerevoli tesori che hanno fatto della patria nostra la terra privilegiata delle arti.

Le complicate questioni che si riattaccano a questo nostro progetto, lo fanno sembrare, a prima vista, di attuazione tutt'altro che

facile. Domandiamo quindi, dinanzi a questo Congresso, il concorso unanime di tutti i volenterosi per un'opera che tornerà di grande vantaggio alla storia dell'arte, e nello stesso tempo getterà una viva luce su tutta la storia politica, religiosa e civile del nostro paese.

Dall'unione delle nostre forze disperse, e dall'esempio che già ci è giunto dal di fuori per parte di altre nazioni, ci è lecito di non diffidare del tutto nella buona riuscita di questa impresa.

Parecchie nazioni d'Europa hanno pubblicato o stanno pubblicando i loro inventari artistici, i quali, sebbene abbiano bisogno, come vedremo, di essere conformati, tanto nel testo quanto negli indici, ad un tipo unico e più rigorosamente scientifico, pure servono più o meno bene alle esigenze degli studiosi di storia dell'arte, ed agli effetti legali dell'azione tutrice.

In Italia, per ora, nulla di tutto ciò. Il nobile tentativo più volte iniziato naufragò sempre miseramente, sia per il rapido rinnovarsi delle amministrazioni per la tutela delle opere d'arte, per il succedersi dei varî ordinamenti e per il moltiplicarsi di leggi e di circolari, sia per la mancanza di persone adatte alla compilazione di questi cataloghi; di modo che anche molte ricerche parziali, praticate qua e là con amore e con fede sincera da ricercatori animosi ed infaticabili, restarono opera vana, priva assolutamente di utilità generale, appunto per la mancanza di quell'accordo e di quella comunità di intenti alla quale noi facciamo appello,

Dando uno sguardo al passato noi vediamo che, tanto negli anni che precedettero il nostro risorgimento nazionale quanto in quelli successivi, non mancarono legislatori che cercarono di ordinare il catalogo degli oggetti d'arte delle provincie italiane. Fra i decreti più recenti ricorderemo quello del 4 gennaio 1872, col quale il Ministro della pubblica istruzione, istituendo una Giunta consultiva di storia, archeologia e paleografia, stabiliva « di provvedere ad un ordinato sistema di indagini e di studî per iscoprire e conservare le antiche reliquie delle precedenti civiltà italiche, e per rintracciare, ordinare e pubblicare i tesori paleografici ed archeologici di cui è ricca ogni parte d'Italia ».

Anche in una relazione presentata al Re dallo stesso Ministro della pubblica istruzione nel 1874, per istituire un Consiglio centrale di archeologia e belle arti, si accennava ad una compilazione uniforme degli inventari per ottenere « una base esatta di studî comparativi, e quasi fondamento di una grande statistica delle belle arti in Italia ».

E finalmente una circolare del 24 settembre 1888 determinava

la formazione di un catalogo a schede mobili, contenenti per ogni provincia, comune e frazione di comune, la descrizione dell'oggetto artistico, coll'indicazione dell'autore cui è attribuito, l'ubicazione dell'oggetto stesso, originaria ed attuale, le vicissitudini di esso, lo stato di conservazione, i restauri subìti, l'appartenenza, le condizioni giuridiche, le basi storiche e le contestazioni critiche all'attribuzione, la data o il tempo approssimativo dell'esecuzione, le iscrizioni apposte all'oggetto e la nota sulla loro autenticità, la bibliografia, ed infine la firma del depositario, il quale si obbliga a tenere in consegna l'oggetto descritto, di non rimuoverlo dal posto, di non apportarvi modificazioni senza conseguirne preventiva approvazione dal Ministero dell'istruzione pubblica.

Questa scheda dell'oggetto d'arte viene poi a formare a sua volta il complemento, l'allegato alla scheda del monumento architettonico del quale l'oggetto stesso fa parte.

Secondo questo concetto e con questo metodo vennero compilate per alcune regioni le numerose schede depositate ora presso la Direzione generale delle belle arti. Ma queste schede, nello stato in cui si trovano attualmente, non solo servono in modo imperfetto alle pure esigenze dell'amministrazione, ma sono assolutamente prive di qualsiasi utilità per gli studiosi.

Occorre dunque che il ricco materiale già raccolto da quei benemeriti che si prestarono all'opera non resti così miseramente infruttuoso. Ognuno di noi sente la necessità che esso venga riordinato, completato e pubblicato perchè esso possa corrispondere pienamente al suo scopo.

L'opera già abbozzata dovrebbe giungere al suo compimento. La compilazione del catalogo generale del nostro patrimonio artistico dovrebbe richiamare la collaborazione dei diversi studiosi, guidati tutti da una stessa formula, da una stessa parola d'ordine, per il buon risultato della grande opera collettiva.

Fu appunto per riunire a questo intento tutte le forze degli studiosi italiani che il prof. Venturi in una seduta del quarto Congresso storico italiano tenuto in Firenze nel 1889 fece appello alle Deputazioni e Società di storia patria, perchè venissero in aiuto al Governo nella compilazione di questo catalogo generale [1]. Le Deputazioni storiche infatti, anche se non accolgono in sè uomini educati a studiare il documento primo di un'opera d'arte, cioè l'opera stessa, sono bene

[1] *Atti del quarto Congresso storico italiano*, Firenze, 1889.

in grado tuttavia di fornire materiali preziosi colle indagini storiche, per mezzo dei documenti scritti.

La compilazione di un inventario generale degli oggetti d'arte, inteso secondo dei criterî scientificamente moderni, dovrebbe, a parer nostro, essere confidata ai membri di una Commissione speciale, la quale potrebbe essere aiutata nella difficile impresa da collaboratori speciali per le singole regioni, dalle deputazioni storiche non solo, ma da tutte le altre società che sono preposte alla tutela del nostro patrimonio artistico, dagli uffici regionali, ispettorati dei monumenti, direzioni di musei cittadini, ecc.

Tutti i sodalizi artistici, tutte le società tutrici, amiche dei monumenti e simili, sorte in abbondante numero in questi ultimi anni, specialmente dietro l'ammonimento di gravi sventure, potrebbero finalmente esse pure vedere aperto dinanzi alla loro attività un campo immenso, un terreno oltremodo fecondo, che servirebbe a distoglierle da quel sistema di peregrinazioni platoniche alle quali finora si sono quasi esclusivamente abbandonate.

I delegati di quella Commissione generale, recandosi nelle singole località, dovrebbero fare appello agli studiosi speciali incaricati della direzione e della conservazione dei musei, delle biblioteche, degli archivi, dei palazzi pubblici, di ogni monumento religioso e civile.

Per quello che riguarda i musei, i migliori cataloghi che già possediamo possono servire di materiale primo per la compilazione di un catalogo generale, qualora siano sottoposti a quelle modificazioni che sembreranno opportune, e siano completati da quelle indicazioni che si richiedono per dare ad essi quel carattere scientifico, di cui purtroppo spesse volte difettano. Ma il nostro patrimonio artistico non è, come ognuno sa, limitato alle opere raccolte nei musei. Ed anzi sopratutto alle opere che si trovano fuori di essi l'azione tutrice deve estendersi con dei criterî rigorosi e ben determinati, come a quelle che per la loro natura, per il loro luogo di collocazione spesso sconosciuto o conosciuto imperfettamente, sfuggono più facilmente alla nostra serveglianza, e vanno quindi più spesso soggette a dispersioni, a restauri e ad alterazioni irragionevoli. Oltre gli oggetti d'arte appartenenti a privati, per i quali si sta compilando ora dal Ministero della pubblica istruzione un catalogo a parte, è doveroso conoscere a fondo quanto sta raccolto nel silenzio di tanti edifici pubblici, civili e religiosi.

La compilazione di questo catalogo generale dovrebbe assumere il carattere di un vero e proprio catasto artistico, per opera di una

Commissione appositamente nominata, la quale dovrebbe darci delle vere e proprie mappe catastali, alle quali poter apportare, ogni tanto, per mezzo di un lavoro di revisione, quelle modificazioni che si rendessero necessarie col tempo.

Tutto questo lavoro però non potrà approdare a nessun buon risultato se ogni singola parte non si uniformerà ad un criterio unico generale, se questi inventarî, non solo nostri ma anche delle altre nazioni, non si conformeranno ad un prototipo stabilito, sia per il testo sia per gli indici.

Questi principî informatori dovrebbero essese stabiliti dalla Commissione su basi larghissime, abbracciando tutto ciò che ha carattere di opera d'arte, anche se di un valore mediocre dal punto di vista estetico. Ogni apprezzamento estetico deve anzi essere escluso assolutamente dalla compilazione di un inventario.

Questo tipo di inventario, che potrebbe essere in massima, salvo qualche modificazione, quello adottato dalla Francia nella grande pubblicazione del suo *Inventaire général des richesses d'art*, e che presso a poco corrisponde, nelle linee generali, a quello già stabilito in Italia, dalla legge del 23 settembre 1888, dovrebbe darci la descrizione, le notizie storiche della provenienza, le notizie tecniche dello stato del monumento le giuridiche, le bibliografie, ecc., sempre secondo una traccia comune, in modo da formare una vera serie di piccole monografie.

Soltanto per mezzo di questi inventari potremo accumulare l'esperienza artistica delle generazioni, tenendo conto di ogni fatto nuovo, di ogni nuova scoperta.

È certo però che se a cominciare un'opera così vasta noi aspettiamo che essa sia completa in ogni sua parte, dobbiamo rivolgere il nostro pensiero ad un tempo lontanissimo, e forse ancora di là da venire. È necessario quindi cominciare senza indugio dalla pubblicazione del materiale già raccolto, dalle collezioni nazionali per le quali il lavoro di inventario è già stato parzialmente e più o meno esattamente compiuto.

La pubblicazione dei diversi capitoli dovrebbe avvenire mano mano che essi fossero completati.

Tutto ciò si impone come un dovere da soddisfare colla massima sollecitudine, per le esigenze degli studî e per gli effetti della legge, in quanto che essa dichiara inalienabili tutti gli oggetti d'arte delle chiese, corporazioni, comunità civili e religiose.

Se molte opere d'arte insigni furono furtivamente sottratte e vendute, se molti oggetti preziosi tanto negli edifici di privata quanto di

pubblica proprietà poterono sparire nel silenzio, tutto ciò si deve in gran parte alla mancanza di un esatto inventario, di un catalogo generale che ci permetta di esplorare nelle sue più riposte viscere tutta l'Italia artistica.

Queste, in breve, le ragioni che hanno determinato la nostra proposta e che ci sembrano conferirle non lieve importanza. In quanto ai mezzi più opportuni per rimediare a tanti guai, noi non abbiamo fatto altro che tracciare alcune linee generali di un progetto che da apposita Commissione dovrebbe essere svolto nei minimi dettagli, collo stabilire norme esatte per ogni gruppo di monumenti, per la classificazione generale e per gl'indici; norme alle quali tutti indistintamente dovrebbero uniformarsi col massimo rigore, per dare all'opera completa un carattere veramente scientifico.

Proponiamo quindi alla IV Sezione del Congresso il seguente ordine del giorno:

« La quarta Sezione del Congresso storico internazionale, riconosciuta la necessità della pubblicazione di un inventario generale degli oggetti d'arte appartenenti a pubblici istituti, tanto religiosi che civili, fa voti perchè venga nominata dal Ministero della pubblica istruzione una Commissione speciale, la quale stabilisca esattamente le norme da seguirsi nella compilazione di questi inventari; e fa voti altresì che tali inventari vengano conformati, per quanto è possibile, ad un tipo comune stabilito d'accordo colle altre nazioni, affinchè essi soddisfino le esigenze degli studi e servano nello stesso tempo come fondamento all'azione tutrice del nostro patrimonio artistico ».

VI.

TEMA.

PER LA TUTELA DELLE OPERE D'ARTE.

Le Società tutrici. Necessità di dare ad esse unità, perchè riescano ai loro fini.

Relazione del dott. Goffredo Grilli.

Un salutare risveglio d'interessamento e di gelosa cura per i nostri innumerevoli tesori d'arte, dovuto forse alla reazione che necessariamente sussegue ad un periodo d'indifferenza e d'incuria, ha prodotto in alcuni nostri maggiori centri artistici la costituzione di varie Società tutrici alle quali hanno aderito artisti, storici dell'arte, uomini di lettere, studiosi e in generale tutti coloro che professano il culto delle memorie e sentono l'orgoglio di appartenere ad un paese così ricco di gloriose tradizioni e di monumenti preziosi.

Così le Società per l'arte pubblica e degli amici dell'arte e dei monumenti, a Roma, a Firenze, a Siena, a Bologna, a Forlì e in molti altri centri artistici d'Italia, si dettero volenterose a quest'opera di risanamento e di provvida tutela e trovarono largo campo ove esplicare la loro attività che fu tosto rivolta a studiare e a risolvere importanti questioni di edilizia; a salvare da prossima e sicura rovina o da deperimento sempre crescente opere d'arte d'inestimabile valore, vittime designate dell'incuria e dell'ignoranza; a promuovere urgenti provvedimenti presso le autorità comunali, provinciali e governative, sempre a favore dell'arte e della educazione estetica del paese; a organizzare visite ai monumenti meno noti, conferenze, letture ecc. ecc.

Tutto questo lavoro fu certamente proficuo e recò i suoi benefici effetti: ed è confortante vedere come l'idea sia stata ovunque favorevolmente accolta e come questo nuovo culto vada ogni giorno estendendosi e vada accogliendo nuovi sacerdoti pieni di santo fervore e di

nobili entusiasmi. Ma tutte queste energie singole e divise, tutte queste iniziative isolate, mentre possono risolvere, senza troppi contrasti, questioni artistiche locali, difendere interessi regionali, vincere resistenze e difficoltà facilmente superabili, si troverebbero senza dubbio di fronte ad ostacoli ben più gravi e spesso insormontabili quando volessero estendere la loro azione oltre i confini di una regione e volgersi a sostenere questioni d'interesse nazionale o anche internazionale. Allora sarebbe assolutamente indispensabile un accordo che unisse in una funzione collettiva e disciplinata tutte le associazioni che mirano concordi al medesimo scopo: e tale unione di forze e di volontà, guidate da un criterio unico, esercitando una potente azione morale e materiale, sarebbe la miglior garanzia per il trionfo della causa propugnata.

E qui non v'ha bisogno, io credo, che maggiormente insista enumerando tutti i vantaggi che al bene dell'arte e delle storiche discipline deriverebbero da questa organizzazione nazionale che potrebbe poi essere anche estesa alle Società estere e divenire una vera e propria confederazione. In Francia ogni dipartimento ha una Società di Belle Arti la quale invia annualmente a Parigi un delegato alla riunione convocata dal Ministero della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti. Il 28 maggio del 1901 si aprì la 25ª sessione, celebrandosi in pari tempo solennemente le nozze d'argento dell'Associazione nazionale. In questa riunione annuale i varii delegati fanno importanti letture e comunicazioni sui resultati dei lavori compiuti, espongono il programma di quelli da compiere, discutono varie proposte, tengono insomma un congresso che raccoglie poi i suoi Atti in un ricco volume. Si sta così formando in Francia una biblioteca preziosa che compendia l'opera laboriosa e paziente delle varie Società dipartimentali e porta perciò un contributo di grande valore alla storia dell'arte francese ed alla cultura storica generale. Sarebbe pertanto desiderabile che anche noi italiani imitassimo l'esempio che ci viene offerto, e che, sotto gli auspicii del nostro Governo, gli storici dell'arte e i delegati delle Società tutrici si riunissero ogni anno per distribuirsi il lavoro secondo un criterio omogeneo e coordinato e per assurgere dall'opera parziale a quella generale.

Un governo, per quanto sia vigile custode dei suoi monumenti, difficilmente può tener d'occhio tutto il patrimonio artistico affidato alla sua tutela, la ricca messe di cimelii ond'è cosparso il suolo d'Italia: difficilmente può far fronte alle esigenze ognora crescenti della necessaria e costosa conservazione di questo materiale prezioso.

È d'uopo pertanto che i cittadini tutti, di ogni grado e di qualsiasi ceto, siano i primi e più solleciti e gelosi custodi delle proprie opere d'arte; e che sentano il diritto e il dovere di non disinteressarsi di tutto ciò che mira al decoro e alla tutela di quelle.

Ma perchè ciò avvenga è necessario che l'unione delle varie società tutrici sia un fatto compiuto: e che esse abbiano principalmente rivolta la loro attività alla illustrazione di tutti i monumenti che possediamo, riunendoli in un Catalogo completo che ne diffonda più che sia possibile la conoscenza e richiami sulle memorie artistiche del nostro paese l'attenzione e l'amore di tutti coloro che sono educati al culto delle passate glorie.

Le considerazioni che ho avuto l'onore di esporre mi suggeriscono di proporvi il seguente ordine del giorno:

« Il Congresso fa voti che le Società per l'Arte pubblica si uniscano fra loro in un criterio ed in una azione concorde perchè non vi sia dispersione di forze e di mezzi e possano raggiungere unitamente il fine comune della tutela dei ricordi patrii ».

VII.

TEMA.

OGGETTI D'ARTE ESPOSTI ALLA PUBBLICA VISTA.

Relazione del dott. Valentino Leonardi.

La recente legge italiana 12 giugno 1902, n. 185, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte, vieta di eseguire lavori, senza il consenso governativo, in monumenti di proprietà privata, in tutti quei casi in cui il proprietario intenda modificare le parti esposte alla pubblica vista (art. 10 cpv.) (1).

(1) Art. 10 — Nei monumenti e negli oggetti d'arte e di antichità contemplati agli articoli 2, 3 e 4, salvo i provvedimenti di comprovata urgenza, non potranno farsi lavori senza l'autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione.

Tale consenso è pure necessario per i monumenti di proprietà privata, quando il proprietario intenda eseguirvi lavori i quali modifichino le parti di essi che sono esposte alla pubblica vista.

Nel regolamento, approvato con R. D. 17 luglio 1904, n. 431, l'art. 10 cpv. della legge trova esplicazione negli articoli 125 e 126 (arg. art. 242 cpv. e 260, 1° comma, lett. *c*).

Art. 125. — Il proprietario di un monumento che intenda eseguire lavori i quali modifichino le parti di esso esposte alla pubblica vista, deve chiederne l'autorizzazione al Sovrintendente dei monumenti, allegando all'istanza il progetto dei lavori medesimi, ove sia necessario.

Il Sovrintendente sottopone la questione alla Commissione regionale e ne riferisce al Ministero, il quale può negare l'autorizzazione quando creda che i lavori progettati siano dannosi all'immobile o in qualunque modo alterino il carattere monumentale. Nei casi d'urgenza il Sovrintendente potrà fare a meno di sentire la Commissione regionale.

Concedendo l'autorizzazione, il Ministero può, a cura della Sovrintendenza, modificare il progetto presentato o compilarne uno nuovo.

Il proprietario, ove continui nel proposito di fare eseguire i lavori, è obbligato ad attenersi a questo progetto.

Art. 126. — Alle disposizioni del precedente articolo sono soggette tutte le opere di arte, che in qualunque modo infisse nei muri esterni degli edifici,

In Italia, già prima della legge del giugno 1902, la giurisprudenza si era dimostrata favorevole a un tal concetto [1]; e si era determinata

---

debbono essere considerate secondo i casi o come incorporate all'edificio di cui fanno parte, o come immobili per destinazione.

Importante è anche l'art. 11 della legge, il quale dice: « È vietato demolire o alterare avanzi monumentali esistenti anche in fondi privati; ma il proprietario avrà il diritto di fare esaminare da ufficiali del Governo se l'avanzo monumentale meriti di essere conservato ».

Vi corrisponde il seguente articolo (129) del regolamento: « Chiunque intenda demolire o alterare in qualunque modo ruderi di antichi monumenti, o qualsiasi resto di scolture, pitture, motivi ornamentali, ecc., facienti parte di immobili, ed interessanti la storia o l'arte, e che si trovino in fondi rustici od urbani, deve, a norma dell'art. 11 della legge, chiederne il permesso con domanda motivata in carta da bollo da una lira alla competente Sovrintendenza.

« Questa, dopo aver esaminato gli avanzi stessi e sentito il parere della Commissione regionale, ne riferisce al Ministero, il quale concede o nega il permesso ».

Sorge questione se alla disposizione dell'art. 10 cpv. e anche dell'art. 11 siano soggetti i soli monumenti inscritti in catalogo o tutti genericamente. Il regolamento ha accolta la seconda tesi. E invero nè l'art. 10 cpv. della legge, nè i successivi che, fino all'art. 13 inclusivo, determinano gli oneri dei privati proprietari di edifici monumentali fanno parola del catalogo stabilito dall'art. 23; mentre invece la disposizione relativa è espressamente richiamata, allorquando, agli art. 2-6, trattasi di alienazione e mutamento di possesso di monumenti, oggetti d'antichità o d'arte. Se ne dedurrebbe che la inscrizione in catalogo sarebbe necessaria solo agli effetti economico-giuridici del trapasso di proprietà o di possesso di un oggetto d'arte, ecc., non nei riguardi della conservazione dei monumenti privati, vale a dire per l'esecuzione soltanto di quelle disposizioni che regolano un diritto *civile* non di quelle che pertengono a un diritto *politico* dello Stato. Aggiungesi che il concetto di subordinare l'applicazione di una norma di legge alla inscrizione in un catalogo da farsi per atto del potere esecutivo, è concetto antigiuridico; non sono i cataloghi che fanno i monumenti; e la inscrizione in catalogo può essere solo *dichiarativa* non *attributiva* di qualità, che preesistono ad essa. Giuridicamente è meno imperfetto il sistema di classazione contrattuale adottato dalla legge francese del 30 marzo 1887 (art. 3) e del *Ancient Monument Protections Act* inglese del 1882, per il quale la legge non fa che eseguire la volontà concordata dietro mutuo consenso tra il proprietario del monumento e lo Stato.

D'altro canto si può osservare che, per quanto non ne sia fatto espresso richiamo nell'art. 10 cpv., al concetto del catalogo sembra ricorrere tutta la legge (v. sentenza del Tribunale penale di Sondrio, P. M. c. Reghenzani, 5 novembre 1904, tuttora inedita), e che anzi mentre l'originario progetto Gallo aveva affatto escluso il catalogo, l'Ufficio Centrale del Senato, nell'elaborazione che fece del progetto stesso, lo pose a fondamento della nuova legge.

[1] Notare, tra le altre, la sentenza della Cassazione di Firenze, nel 1888, allorchè si minacciò di asportare dal Palazzo del Magnifico a Siena le *campanelle*

una corrente favorevole al principio di diritto romano, per cui i cittadini dovevano, rispettando la volontà degli avi, conservare le parti monumentali della casa che quelli destinarono all'ammirazione di tutti ([1]).

Pertanto il fondamento giuridico della norma positiva è antico; ed essa, diretta ad impedire che le opere d'arte destinate *ad patriam* possano esser tolte dal posto di originaria destinazione, potrebbe senza eccessive difficoltà accogliersi come canone internazionale. Da un lato un simigliante precetto positivo, rivolgendosi ad una proprietà che, come la proprietà dei beni urbani, è caratteristicamente immobiliare, non può urtare contro difficoltà d'indole internazionale o disposizioni doganali di scambio; d'altro lato sta di fatto che sostanzialmente norme non di molto dissimili hanno già all'interno tentato di adottare talune di quelle nazioni già provviste di una legislazione sul patrimonio artistico (Grecia, Romania, Svezia, Governo di Creta) ed altre, come il

---

del Cozzarelli (P. M. c. Mugnaini, *Foro Italiano,* 1888, XIV, 2, 52). La stessa Corte di Cassazione quando si trattò di impedire la sopraelevazione di palazzo Guastaverza a Verona, riconobbe, conformemente alla Corte di Appello di Venezia, e in contrasto con la giurisprudenza belga (v. *Bulletin communal de Bruxelles* 1875, II, p. 354, che riferisce una sentenza della Corte di Appello di Bruxelles relativa al diritto sostenuto dalla municipalità di limitare l'altezza delle case di rue Isabelle, in virtù di un *octroi* di Filippo II (1625). Tolgo la citazione dalla accurata relazione, che, sotto il tema: *L'art public au point de vue législatif et réglementaire,* l'avv. d'Holbach fece al I Congresso de *l'Œuvre de l'Art Public,* nel 1898, a Bruxelles) e con la più antica giurisprudenza del Consiglio di Stato italiano, la piena efficacia dei regolamenti municipali edilizi ad impedire che venga mutato l'aspetto della città e recato danno agli antichi edifizi.

([1]) Per il diritto romano cfr. Filippo Mariotti, *La legislazione delle Belle Arti,* Roma, Unione Cooperativa Editrice, 1892. — Le norme del diritto romano passarono nella legislazione statutaria, se la legge fiorentina del 1571, che porta il divieto di rimuovere stemmi, insegne, decorazioni, ornati di qualsiasi genere anche di case private, fa appello a disposizione più antica; e qualcosa di simile, per gli antichi edifici, si trova negli statuti di Roma (1363 o 1364), confermati poi da Paolo II. Dalla bolla di Pio II, *Cum almam matrem,* e di Sisto IV agli editti dei cardinali Doria-Pamphili e Pacca le leggi pontificie largamente tentano di provvedere. In Toscana il divieto della legge fiorentina del 1571 è accolto dal Regolamento per le comunità del 27 marzo 1782 e dal Decreto di Leopoldo II del 1854. Per l'Italia meridionale l'editto borbonico del 14 maggio 1822, pose in vigore analoga disposizione all'art. 2. Nei lavori preparatorî della legge italiana del 1902, venne fatto espresso richiamo, a proposito dell'art. 10 cpv., alle disposizioni di diritto romano, nella controrelazione dell'on. Carle al Senato, e nella relazione dell'on. Morelli-Gualtierotti alla Camera dei Deputati.

Belgio, l' Ungheria e la Russia hanno cercato di adombrare [1]. Del resto, trattandosi di norme che si riattaccano al diritto comune sarebbe facilissimo armonizzarne e universalizzarne i concetti, conformandoli in pari tempo al più moderno pensiero giuridico.

***

Per quattro motivi, d'ordine diverso, deve richiedersi che l'opera d'arte, destinata originariamente a decorare un edificio, non perda il suo carattere d' immobilità, nè sia staccata dal luogo ove si trova. Essi sono:

a) Motivi storici.
b) Motivi artistici.
c) Interesse della conservazione e dello studio dell'opera d'arte.
d) Motivi giuridici.

a) *I motivi storici* sono ovvii. L'opera d'arte, o nata con l'edificio cui apparteneva, o aggiuntavi in seguito, fu legata alle vicende dell'edificio, è una pagina che non può esserne strappata senza smembrare elementi naturalmente connessi, senza danno dell' intelligenza storica e dell'edificio e dell'opera medesima.

b) *Motivi artistici.* L'opera d'arte, quando è decorativa di un edificio, non può essere trasportata altrove senza commettere attentato alla volontà dell'àrtista. Se questi prescelse certi materiali per l'esecuzione del suo lavoro, o seguì certa tecnica, o si compiacque di certi motivi e di certi effetti di luce e di colore, ne trovò bene spesso una ragione non solo nel tempo in cui l'opera sorse, ma anche nel tipo storico del paese e nell'aspetto di monumenti locali: l'opera di lui fu per mille lacci connessa al suolo. In ogni ipotesi poi la fantasia dell'artista trovò il suo limite e il suo complemento nell'architettura dell'edificio, a cui l'opera si aggregò; e ciò non soltanto nel caso in cui essa vi sorse ad un tempo, e per mano del medesimo artefice; ma quando anche vi si adattò successivamente. Togliendonela, si infrangono molte leggi di euritmia, si violano condizioni di ambiente, di prospettiva, di luce, si diminuisce il significato dell'opera artistica.

[1] Per il Belgio oltre la relazione già citata dall'avvocato d'Holbach v. lo studio di legislazione comparata di Joseph Alexander Fhr. v. Helfert, *Denkmalpflege-öffentliche Obsorge für Gegenstadte der Kunst und des Alterthums nach dem neuesten Stande der Gesetzegebung in dem verschiedenen Culturstaaten*, Wien und Leipzig, Braumüller, 1897, e S. Caperle, *Opere d'arte di ragione privata*, Recanati, 1898, p. 193 e nota.

c) L'interesse della *conservazione delle opere d'arte*, che a prima vista sembrerebbe dover spingere all'accoglimento di esse nei musei, vi è, molte volte, contrario. È noto il caso delle metope del Partenone che si sfaldano al clima di Londra. Ma, anche astraendo dal fatto del deperimento di materiali che vengono naturalmente meno fuori del loro luogo di origine, sta l'altro fatto che assai spesso, per eccessivo zelo di conservatori, l'opera d'arte, anche nell'interno del museo, è soggetta a restauri e accomodamenti, che pur conducono ad una alterazione o falsificazione del pensiero dell'artista [1].

Per di più gli elementi decorativi già appartenuti ad immobili difficilmente trovano buona collocazione (e i motivi ne sono evidenti) in un museo ordinato scientificamente, anche nei casi, in cui, in tutto o in parte, non precipitano addirittura nei magazzini.

La stessa diminuita significazione dell'opera d'arte, che venne smobilizzata, ne rende più difficile lo studio. Il collocamento di essa in un museo perviene generalmente ad accentuarne parti di secondaria importanza e a lasciare in seconda luce altre che originariamente furono principali. A parte che l'opera perde spessissimo, come si è detto, di ogni sua grazia, lo studioso ne rivede alterati i caratteri, con danno della ricerca critica.

Spesso, la smembratura di antichi edifici obbliga gli studiosi a lunghi viaggi, li costringe a confronti minuziosi e incompleti per via di riproduzioni. La distanza tra i termini di confronto resta un così grave motivo del lento progredire e del costo degli studi archeologici e di storia dell'arte, che è di vero interesse scientifico provvedere affinchè non ne siano aumentate le cause. Non è poi raro il caso che, per frode o ignoranza di antiquari, i frammenti salvati cambino battesimo, e nelle vetrine del museo si accolga e perpetui l'errore.

d) I *motivi giuridici* trovano il loro fondamento nella destinazione del proprietario che originariamente decorò la parte esterna dell'edificio e nell'esercizio *ab immemorabili* di una servitù da parte del pubblico. Le leggi, che, in nome del rispetto dovuto all'arte e alla storia, impediscono ai proprietarî le deturpazioni delle parti esterne di immobili monumentali di loro proprietà, non creano una servitù; ma ne riconoscono una già esistente, in quanto fu l'originario proprietario, avente causa dell'attuale, ad imporre il vincolo di monumentalità, per vo-

[1] Alcuni esempi furono raccolti da L. Beltrami, *I Musei e la cleptomania artistica*, in *Lettura*, anno V, pp. 13-22.

lontà propria, al suo dominio, ed a costituire questo dominio in modo tale che quel vincolo quasi fosse inerente alla sostanza di esso [1].

***

Posta su tali termini la questione, non pare impossibile l'ipotesi di un accordo. Per gli oggetti mobili, pensare ad un accordo tra nazione e nazione è utopia: sarà in perpetuo una guerra di tutti contro tutti: qua vigerà un sistema di protezionismo, là di libero scambio, per ragioni storiche, economiche, politiche non dissimili da quelle per cui predomina il protezionismo o il libero scambio nei diversi paesi e nelle diverse epoche a favore di determinati prodotti del lavoro o dell' industria.

Mai interesse fu più universale. L'obbligo della conservazione dei monumenti è obbligo che trascende i confini della patria: è necessità sociale di cultura umana ed internazionale. Tanto più facile sarà la conservazione e la difesa, in quanto la natura immobiliare dell'oggetto lo pone più facilmente al sicuro dalle insidie della speculazione e in quanto la *smobilizzazione* di esso potrà sempre impedirsi con una semplice azione interna amministrativa. La reciprocanza che Stato può prestare a Stato in azione siffatta, basta di per sè sola a garantire la buona applicazione delle norme internazionali che si dovranno stabilire.

[1] A parte anche i casi, come quello in esame, in cui l'opera d'arte sia effettivamente soggetta ad una servitù di uso pubblico, sembra che nello studio dei rapporti giuridici tra il proprietario di una cosa d'arte e la cosa, si sia troppo trascurato il lato obiettivo del rapporto. Se si guardi alla *substantia* delle cose che formano oggetto di diritto di proprietà, si osserverà che molte modalità del diritto variano col variare delle cose medesime o delle loro categorie. Ora quella delle cose insigni per pregio di bellezza, di storia e di antichità, è una proprietà speciale, caratterizzata dall' individualità dell'obietto del diritto; obietto che è irriproducibile e unico. D'onde nasce un trattamento giuridico diverso, nel quale non si può in tutto astrarre anche dalla intenzione e in certo modo dalla volontà dell'artista inventore.

Questo concetto, accennato anche in alcune relazioni e discussioni parlamentari (v. la contro relazione del senatore De Giovanni al Senato sul progetto Correnti nel 1873 e la relazione ministeriale alla Camera sull'attuale legge 1902) venne svolto con qualche esagerazione dal Caperle (op. cit.) e meglio dal Jannuzzi, in uno scritto pubblicato nel II volume degli studi editi a Napoli nel 1899, in occasione del giubileo di Enrico Pessina.

A tal riguardo, duplice dovrebbe essere l'azione di questi rapporti internazionali. Da una parte, la loro azione sarebbe meramente negativa e si limiterebbe ad impedire la demolizione di monumenti così pubblici come di proprietà privata ed esposti al pubblico; ad impedire che le parti ornamentali degli edifici, connesse alla storia di essi come pietra è connessa a pietra, venissero demolite o distaccate; d'altra parte, l'azione degli Stati dovrebbe essere positiva, e, coordinando, in quei casi in cui ve ne fosse la possibilità, tale tutela alle norme per i cambi internazionali, provvedere alla ricostruzione di monumenti, alla reintegrazione di parti mancanti e oggi disperse di antichi edifici, all'esodo dai musei di una quantità di opere che liberamente vissero ed altro non aspettano se non di nuovamente vivere.

* * *

Quest'interesse non deve parere particolare ad una nazione. Se l'Italia fu per il passato il paese più soggetto a siffatte depredazioni, non è men vero che i primi gridi di protesta vennero appunto all'Italia da stranieri; da Quatremère de Quincy al Pariset e a Robert de la Sizeranne. D'altro canto, i danni di cui facciamo cenno possono verificarsi ed esser deplorevoli, anche senza essere susseguiti dall'esportazione all'estero, nè storicamente è impossibile l'ipotesi che a danno di altri paesi possa avvenire quanto già accadde a danno dell'Italia. La conservazione degli antichi monumenti è un culto comune che non deve conoscere altri confini se non quelli del consorzio umano civile. I pilastrini e l'attico di un tabernacolo a un canto di una via di Firenze, le sculture di una cattedrale borgognona o provenzale, il chiassuolo di un'antica città fiamminga, la *vera* da pozzo o l'arco bizantino di una corte aperta veneziana, sono egualmente sacri per la scienza e per l'arte, lo sieno anche per le leggi dei popoli moderni.

Iniziare un ampio movimento in questo senso, incitare assiduamente governi e pubbliche amministrazioni ad un'opera che è altamente civile e di sommo interesse scientifico, sostituire al vanto del museo il vanto della città ripristinata, ecco un monito che, a mio parere, può in modo solenne esser lanciato dal nostro Congresso.

VIII.

TEMA.

PROPOSTA DI UN « CORPUS » DEI BATTISTERI DAI BASSI TEMPI AL SECOLO XIII.

Relazione del prof. Gustavo Giovannoni.

Nello studio vastissimo dello sviluppo generale dell'architettura nel Medio Evo in Italia sono così molteplici gli elementi costruttivi ed artistici che vengono ad unirsi, così varie le correnti che s'incontrano, così intricate e complesse le questioni che si presentano (basti accennare alla questione dell'influenza bizantina, a quella dell'esistenza e dell'importanza dei comacini, alle presunte influenze normanne, alle infiltrazioni gotiche di Francia e di Germania, alla resistente tradizione classica), che si comprende come, malgrado alcuni lavori poderosi, questo importante campo degli studî storici sia ancora rimasto incompletamente coltivato. E soltanto potranno in esso aversi risultati attendibili se con un coordinamento logico verranno iniziati lavori analitici d'illustrazione e raggruppati insieme seguendo alcune date categorie di monumenti od alcune speciali correnti di tradizione e d'influenze.

Uno di questi temi speciali relativi all'architettura medievale, e forse il più interessante ed il più fecondo di risultati, può essere quello dello studio dei battisteri. Nessuno dei tipi di edifici dell'età di mezzo può contare una serie così continua e nettamente distinta di monumenti; nessuno mantiene così costante la tradizione della forma e della costruzione, pur sviluppandole e perfezionandole; nessuno forse viene così direttamente in contatto dei grandi problemi di derivazioni architettoniche. Nei battisteri romani dei bassi tempi — il lateranense, quello di Nocera dei Pagani, quello di S. Paolino in Nola, quelli di Deïr Seta e di Lara in Siria, ecc. — non solo vive ancora il tipo classico, ma si ha la diretta imitazione delle sale termali romane; sicchè

ben giustamente il Dehio [1] ha affermato spettare ad essi, ed insieme ai mausolei ed agli altri edifici cristiani a pianta centrale, il provvidenziale compito di aver trasmesso la pratica delle costruzioni a cupola ai periodi successivi, che ebbero maggiori risorse per dar loro sviluppo. Poi i battisteri ravennati — il battistero di Neon e quello degli Ariani — modificano alquanto il tipo e preludono al S. Vitale e costituiscono così un anello importantissimo che riannoda alle costruzioni romane le bizantine [2]. Poi, lentamente, un'altra grande evoluzione si prepara in Lombardia, e nei battisteri di Galliano e di Cantù, sorti intorno al 1000, il Rivoira [3] vede i prototipi della cupola lombarda a pennacchi conici.

A Firenze il « bel San Giovanni » (sia che il primo organismo appartenga al periodo romano, come vogliono l'Hübsch ed il Nardini Despotti Mospignotti [4], ovvero che tutta la costruzione sia del 1100) prende la sua forma definitiva; importantissima per la costruzione della cupola doppia, modello a quella del Brunellesco, e per gli elementi architettonici in cui sviluppasi un vero primo Rinascimento. A Pisa per opera del Diotisalvi, a Parma, a Cremona altri monumenti sorgono, veri capisaldi in questo sviluppo costante e continuo. Ed intorno a questi, altri battisteri numerosissimi, disseminati per le varie parti d'Italia, non ancora ben studiati ma in gran parte intatti, possono venire a raggrupparsi: i battisteri di Biella, di Volterra, di Rovigno, d'Asti, di Lenno, di Castrocaro, di Lucca, d'Arsago, d'Ascoli-Piceno, ecc.; e tutta un'ininterrotta catena può così sicuramente ricostruirsi.

Appare quindi evidente l'utilità che negli studî sull'architettura medioevale avrebbe il lavoro sistematico di raccolta e di rilievo di questi monumenti, la formazione cioè di un *Corpus* dei Battisteri dai Bassi tempi al XIII secolo.

(1) Dehio u. Bezold, *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes.* Stuttgart, 1884-98, vol. I.

(2) G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe.* Roma, 1901, vol. I, cap. 1.

(3) Op. cit., cap. 5.

(4) Nardini-Despotti Mospignotti, *Il duomo di S. Giovanni oggi Battistero di Firenze.* Firenze, 1902.

IX.

TEMA.

PROPOSTA DELLA RISTAMPA DEI CARTEGGI PUBBLICATI DAL GAYE E DA ALTRI,

DOPO UNA DILIGENTE RICERCA DEGLI ORIGINALI E DOPO LA LORO COLLAZIONE.

Relazione del dott. Gino Fogolari.

La storia dell'arte, più forse d'ogni altra disciplina, ha bisogno di un grande numero di studî sussidiarî. Dalla generale conoscenza del pensiero e del sapere filosofico medievale, necessaria ad intendere gli affreschi di Raffaello, alle questioni più minute della tecnica, della composizione dei colori, alla esattezza paleografica nel leggere e trascrivere un registro di spese, vi è campo nella storia dell'arte per ogni attitudine e diligenza di studioso.

Ma in questo Congresso la nostra disciplina si presenta specialmente come *scienza storica*, e noi, per accordarci all'opera che da tanti studiosi si compie qui dentro, dobbiamo pure esaminare i nostri istrumenti di lavoro, in quella parte che è di capitale importanza in tutti i rami della storia: il documento scritto.

Le nostre carte non sono in regola, e molte promesse dobbiamo fare per ottenere da questo alto Consesso il lasciapassare.

Sopratutto manca qualsiasi recente buona raccolta di documenti, per i tempi più vicini a noi, per i secoli gloriosi del quattro, del cinque e del seicento: proprio nel tempo in cui meglio gli artisti hanno imparato a scrivere ed a manifestare interamente e vivacemente il loro pensiero.

È mortificante, oggi che delle cronache più oscure si fanno tanto perfette edizioni, dover leggere gli alti concetti di Raffaello o gli ideali dei Caracci nei piccoli, brutti e pure introvabili volumetti del Bottari

nell'edizione milanese del 1822-1825; perchè la prima, assai migliore, del settecento, è rarissima.

Una raccolta, questa del Bottari, fatta con intendimenti puramente letterarî, anzi di piacevole lettura; senza alcun metodo o programma.

Un bell'esempio, per contrario, di amore per il documento nella sua integrità fu dato nel 1876 da Carlo Pini che pubblicò insieme al Milanesi i tre volumi intitolati: *La scrittura di artisti italiani dal secolo XIV al XVII riprodotta con fotografie*, opera che contiene, in tavole, i facsimili di trecento lettere inedite de' nostri più grandi artisti. Generoso ardimento che non poteva essere che opera di eccezione; utilissima a poter stabilire gli originali di tante e tante altre lettere e distinguerle dalle copie, quasi sempre errate e che pure spesso hanno ottenuta la preferenza degli editori; ma opera di limitata utilità perchè si restringe a un ben piccolo numero di lettere.

Tiene il giusto mezzo, informandosi ai rigorosi studî tedeschi, l'opera metodica del dottor Giovanni Gaye, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV e XVI*, pubblicata in tre volumi dal 1839 al 1840.

Il Gaye non si accontenta più delle lettere; ma, con giusto concetto storico, mette in prima linea, nella sua pubblicazione, gli statuti delle varie corporazioni di pittori, ricerca negli archivi le portate di catasto ed i contratti. L'opera rimane nel suo complesso ammirevole, ancora ai giorni nostri. Ma basta la data a scusarne le grandi lacune e le inesattezze, non imputabili all'autore, ma agli studî allora al principio. Si aggiunga che gli ultimi volumi furono pubblicati dopo la morte dell'autore, e che mancano gli indici e tutti gli apparati che a simili raccolte sono indispensabili.

Anche questa è una pubblicazione ormai divenuta rara e che difficilmente un privato giunge a possedere.

Proponendo oggi una ristampa del *Carteggio* del Gaye, va da sè che io voglio tener conto sopratutto del bello e largo disegno che lo studioso tedesco ha saputo dare al suo lavoro, e che dovrebbe essere in massima parte conservato, estendendo a tutta l'Italia l'esplorazione che egli limitò agli archivî toscani.

Immenso è il numero di documenti venuti alla luce dopo quel tempo, e quello che è peggio, dispersi e smembrati in opere varie, in periodici diversi di lingua e di carattere nel grande disordine della nostra letteratura artistica contemporanea, che ieri il Romualdi ha bene deplorato.

Documenti importanti sono ancora nascosti in giornali politici di provincia, o, quello che è peggio, riprodotti in opere serie e che sem-

brerebbero definitive, nella stessa lezione che ne fece il dilettante che per primo li pubblicò sui patrî giornali. Il Gualandi, il Cittadella, il Campori, il Milanesi, perchè io dica solo dei maggiori vecchi eruditi nostri, hanno raccolte importantissime di documenti; ma non tutte di esatta trascrizione. In questi ultimi tempi molto si operò nella ricerca di nuovi documenti riguardanti le opere d'arte e gli artisti, sopratutto per i secoli XV e XVI e da studiosi di provato valore come lo Gnoli per Roma, il Venturi per Modena e Ferrara, il Luzio e il Ranieri per Mantova, il Semper, il Von Fabrizi, il Paoletti e il Ludwig per Venezia, l'Ioppi per il Friuli, il Malaguzzi Valeri per Bologna e Milano, e parecchi altri. Ma il documento è una cosa tanto preziosa che sempre ha bisogno e si giova di una revisione. Facili sono gli errori di lettura, sopratutto nelle scritture cinquecentesche che già si liberano dall'esattezza scolastica, e molti esempî si potrebbero raccogliere a dimostrarlo.

Lascio il classico errore, che dallo scambio della *s* colla *c*, fece di tanti fornai (*pistor*) altrettanti pittori (*pictor*), o il *Boccasino* che fu letto dal Campori come *Buon Fasino* o *Buonfanti*, o quello, pure rilevato dal Venturi, dello Sculz che dalla dizione « *pro sculptura enea Pisani* » inventò un Enea Pisano.

Or non è molto, il dottor Ettore Modigliani, avendo avuto occasione di avere fra mani l'originale di una lettera di Sebastiano dal Piombo, del 7 giugno 1532, notava che il Gualandi trascrivendo una copia, aveva trovata e accettata la frase « Cristofano va a Terni » che tanto avrebbe dato da pensare agli studiosi, mentre Sebastiano al fine della lettera salutava fratescamente con un innocente « Cristo sano ve conservi ».

Una nuova collazione sugli originali è dunque sempre necessaria e la ricerca metodica negli archivî, non fatta frettolosamente, a scopo di trovare il documento opportuno, invocato in una data questione, ma per vedere e rendersi conto di tutto e per riprodurre tutto con diligente abbondanza, dà sempre ottimi risultati.

Ma io ho parlato già troppo; chè a tutti gli studiosi sarebbe graditissimo il possedere unita e ben organizzata la raccolta di tutto quello che di più importante si sa, per documenti autentici, intorno all'arte italiana.

Più utile sarebbe discutere e determinare il metodo per una consimile raccolta. Converrà mettere in un volume tutti gli statuti che delle arti dei pittori già conosciamo, come quei di Firenze, di Siena, di Venezia, egregiamente pubblicati dal Monticolo, di Cremona e gli altri

non ancora pubblicati; e poi i documenti di un secolo cavati da tutti gli archivî e poi quelli di un altro secolo? No certo! Già ottimi esempî ci insegnano come in tali opere per la storia italiana sia necessario anzitutto mantenere l'unità dei grandi centri nelle diverse regioni. I documenti per il Napoletano raccolti dal conte Filangeri di Candida, e quelli della Corte di Roma del Müntz (e, se per primo io nomino nome così glorioso per i nostri studî, vada reverente il pensiero alla sua memoria) stanno raccolti in così bella unità, che male sarebbe spezzarla.

Si ponga in testa alla raccolta di ogni importante città centrale il proprio statuto e poi i documenti dei maggiori edificî pubblici (anche gli *Annali* del Duomo di Milano, ad esempio, molto si gioverebbero di una ristampa) e poi i documenti privati, e l'epistolario dei pittori e e dei loro amici per quel tempo che vissero e fiorirono in quel detto centro.

La grande opera può essere condotta a termine solo da una società di studiosi; chè troppo poche sarebbero due braccia alla grande fatica. Ogni archivio vuole il suo esploratore e il suo collazionatore; ma una mente sola dovrebbe dirigere tutta l'opera per uniformarla ad un metodo unico e rigoroso.

Io qui non volevo che farmi assertore di un desiderio e di un bisogno comune a tutti gli studiosi, e mostrare un altro dei grandi compiti per i quali sarebbe necessaria quella società di studiosi di storia dell'arte che già è stato augurato abbia ad uscire costituita da questo Congresso quale esecutrice di tutti i nostri voti.

X.

TEMA.

PROPOSTA DELLA STAMPA

DEGLI INVENTARI E DEI CATALOGHI DI RACCOLTE D'ARTE ANTERIORI AL SECOLO XIX.

Relazione dell'avv. Gustavo Martinelli.

Altri prima di me ha parlato di un tipo ideale cui dovrebbero conformarsi gl' inventarî astistici, e fatto voti per la revisione d'una parte del materiale della critica storica dell'arte e la redazione d'una completa bibliografia di questa disciplina. La proposta ch' io ho l'onore di presentare oggi al Congresso è intimamente collegata colle precedenti: sarò dunque brevissimo nell'esporla.

A nessuno può sfuggir l' importanza che in questi studî ha la conoscenza degl' inventarî e cataloghi di tutte le collezioni artistiche anteriori al nostro tempo, e quanta luce se ne possa trarre — oltre che dagli altri documenti storici, e secondo la forza probante di ciascun documento — per diradar le tenebre in cui molti oggetti e problemi d'arte sono avvolti. Timide e incerte attribuzioni confermate irrefutabilmente; errori corretti; guida al ritrovamento di opere di cui si aveva appena notizia; notizie nuove per collezioni scomparse e opere e autori finora ignorati: completamento dunque della storia dell'opera complessiva di un dato artista e di un dato periodo.

Ma un altro, e non piccolo vantaggio, si verrebbe a raggiungere dalla pubblicazione su accennata, quello di render possibile il seguir dappresso le vicende di un'opera d'arte, e, in generale, d'una determinata produzione artistica, attraverso i tempi. E a partire dal Rinascimento, quando appunto le collezioni ebbero principio, queste vicende sono state assai tumultuose; e mille cause politiche ed economiche turbavano l'alta quiete de' musei, delle gallerie, delle raccolte tutte, le cui tradizioni son divenute così sempre più oscure e incerte.

Ora, tutto ciò noi vogliamo oggi sapere da un perfetto inventario.

« Noi vogliamo sapere — dice il Campori — le vicissitudini dell'opera indicata ed esposta; che cosa rappresenti; chi la fece; quando e dove la fece; se l'autenticità ne sia controversa e da chi; donde sia venuta; per quante mani passò; se fu citata o descritta da altri; se restaurata, copiata, incisa o in altra maniera riprodotta, ecc. ».

Fu il Campori appunto che nel 1870 per primo ci die' saggio d'una simile ricerca, pubblicando diversi inventarî tratti da' guardaroba degli Estensi, e altri relativi alle Corti di Bologna, Parma, Milano, Torino, Venezia: e più recentemente un altro saggio fu dato dal Fiorelli.

Ma l'opera del Campori è difettosa, per essersi egli servito d'un amanuense poco colto: e ambedue sono minima parte di ciò che si dovrebbe fare e rifare.

Ora il catalogo del patrimonio artistico d'una Nazione, dato il dovere di tutela che ne incombe allo Stato, è opera ufficiale di Stato: il grande lavoro preparatorio di quel catalogo non può esser compiuto che per iniziativa privata. E se da questo Congresso un forte impulso debba partire agli studî della Storia dell'Arte in generale, e in ispecie alla revisione e pubblicazione di tutto il materiale storico-artistico, io ho fiducia che di questa parte di esso si terrà conto precipuo nelle concrete proposte di disciplina di lavoro, su cui la nostra Sezione vorrà, prima di sciogliersi, deliberare.

XI

TEMA.

ATLANTI PER USO DELL'INSEGNAMENTO NELLE SCUOLE DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA.

PROPOSTA PER LA COMPILAZIONE DI TAVOLE, AD USO DELLE SCUOLE, CHE DIANO MODO DI SEGUIRE L'INSEGNANTE NELL'ANALISI DEI MONUMENTI, NEI SUOI CONFRONTI ICONOGRAFICI E STILISTICI.

Relazione del prof. ADOLFO VENTURI.

L'insegnamento della storia dell'arte medioevale e moderna non ha il suo posto tra gli altri nelle Università degli studî, perchè non vi hanno i mezzi per dare punti fissi alla attenzione degli studiosi, evidenza e chiarezza al discorso dei maestri. Alcuni insegnanti di qualche istituto d'Europa si valgono di proiezioni luminose, le quali non permettendo il confronto immediato delle figure de' monumenti o non presentando le figure stesse ad un tempo, non sono della grande utilità che alcuni suppongono. Conviene che le figure si trovino sotto gli occhi degli studiosi, così che questi, scorrendo dalle une alle altre, facciano i confronti voluti tanto iconografici, quanto stilistici; e seguano il maestro nell'esame analitico delle opere d'arte.

La necessità di raggiungere questo scopo mi mosse a comporre, per uso degli studenti dell'Università di Roma, delle tavole di cui vi offro un saggio. Già nel Congresso degli Orientalisti in Roma si fece voto per la pubblicazione di queste tavole, perchè servissero, non solo alla mia scuola, ma bensì alle altre negli istituti superiori d'Europa: e io avrei obbedito alla richiesta, tanto lusinghiera per me, se non mi avesse trattenuto il timore di non darle compiute e tali da permettere su di esse lo svolgimento de' programmi più diversi. Occorre che gl'insegnanti di storia dell'arte medioevale e moderna s'intendano tra

loro, e si associno, per contribuire ciascuno alla composizione delle tavole e per renderne, grazie al gran numero della loro tiratura, più facile l'acquisto agli insegnanti e a' discepoli.

Io vi propongo perciò di votare il seguente ordine del giorno:

« Per la pubblicazione degli atlanti ad uso dell'insegnamento « della storia dell'arte medioevale e moderna, il Congresso nomina una « speciale commissione, che la conduca a compimento in modo che « sieno utili a tutte le scuole superiori, complete quanto più possi- « bile, di facile acquisto per chiunque ».

XII.

TEMA.

PROPOSTA DI UN *CORPUS* DELLA MINIATURA ITALIANA.

Relazione del dott. Paolo D'Ancona.

Assieme al prof. Nestore Leoni ho l'onore di proporre al Congresso la compilazione di un *Corpus della Miniatura italiana*, affine di facilitare e avviare gli studî a questo ramo dell'arte sino ad ora troppo negletto. Lo studioso della miniatura trova sulla sua strada grandi e talora insormontabili ostacoli; non ultimo la quasi assoluta mancanza di fotografie nel commercio per stabilire coi necessari paragoni le affinità di scuola e le caratteristiche di autore. Una raccolta pertanto di riproduzioni policrome, sul genere di quella tentata parecchi anni or sono in Francia dal conte De Bastard, oltre ad offrire un ricco materiale ad ogni studioso, ci sembra dovrebbe formare il primo passo per la compilazione di quella Storia della Miniatura Italiana da tutti attesa e desiderata.

È colla speranza di raggiungere questo intento che sottoponiamo al Congresso la nostra proposta.

XIII.

TEMA.

PROPOSTA DI UN *CORPUS* DEI DISEGNI ARCHITETTONICI [1].

Relazione del Barone Enrico de Geymüller.

La proposta, che ho l'onore di sottoporre al Congresso internazionale di scienze storiche, fu da me presentata per la prima volta al « Congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments » tenutosi a Parigi dal 24 al 29 giugno 1889.

Il dodicesimo voto, approvato da quel Congresso e riprodotto nel volume dei *Procès-verbaux*, contiene appunto la mia proposta nella forma seguente:

XII. *Création d'archives internationales des dessins historiques d'architecture.*

« Sur la proposition de M. de Geymüller, le Congrès émet les vœux suivants:

« 1° Vœu pour la formation de collections d'anciens dessins d'architecture.

« 2e Vœu pour que, dans les différents pays, on désigne quelques personnes qui, sous la protection du chef de l'État, soient chargées par lui de la mission de rechercher dans les collections particulières et princières les anciens dessins d'architecture avec mission de les faire photographier.

[1] Il barone de Geymüller, inscritto al Congresso fin dal 1902, preparò questa proposta in relazione al tema inserito nel primitivo programma col titolo: *Corpus de' disegni originali de' più celebri artisti aventi sicura corrispondenza con opere da essi compiute.* Non essendo potuto intervenire l'autore alle sedute del Congresso, il suo lavoro fu riassunto dal Segretario nell'ultima seduta, come risulta dai *Verbali*, ma non diede luogo, per parte della Sezione, ad alcuna deliberazione.

« 3e Vœu de procéder à un échange de ces photographies, de ces dessins et de ceux des collections publiques afin de pouvoir reconnaître les auteurs de ces dessins et de préparer une publication internationale.

« 4e Vœu pour la publication des plus importants de ces dessins tant au point de vue des monuments, des maîtres, ou de l'intérêt de l'histoire et de l'art qu'ils offrent » (1).

Nel 1893 tornai di nuovo sulla mia proposta pubblicando un saggio di 8 tavole e il *prospectus* d'un « *Thesaurus of Architecture* » (2), per la cui compilazione sarebbe stato necessario poter riunire 20 sottoscrittori che versassero 5 mila lire per cinque anni. Però non ho avuto finora che l'adesione di due soli sottoscrittori: S. M. Alessandro III, imperatore di Russia, di venerata memoria, e S. E. la signora Nadia Polovtsoff di Pietroburgo.

Quel *Prospectus* costituiva il programma completo per la creazione di una raccolta classificata di facsimili de' disegni originali dei più celebri maestri, completata da fototipie tolte da incisioni antiche rare, da affreschi o pitture, formante un vero *corpus* dei disegni architettonici in Europa.

Tutta la materia doveva essere distribuita in tre divisioni principali:

A) Disegni dei monumenti romani e medioevali.

B) Disegni dei monumenti dal Rinascimento sino alla fine del settecento.

C) Riproduzioni di pitture, incisioni rare, medaglie, ecc., raffiguranti monumenti, e di modelli in legno ancora esistenti.

Ciascuna di queste tre divisioni doveva alla sua volta comprendere 14 classi, e il tutto richiedeva 5 mila tavole fototipiche per i maggiori disegni, e 1000 fototipie per i minori disegni compresi nel catalogo.

Per quanto un simile progetto dovesse e potesse essere modifi-

(1) Minist. du Comm., de l'Ind. et des Colonies. Exposition universelle internationale. Congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments. *Procès-verbaux*. Sommaire par M. Ch. Normand, pp. 21 e 26.

(2) Photographic Thesaurus of Architecture and its subsidiary arts, a classified collection of Fac-similes and Reproductions of the Original Designs of Great Masters, from Drawings, rare Engravings, Frescoes, and Paintings, forming a *Corpus* of Artistic Thought in Europe during the Renaissance and subsequent Periods, by baron Henry von Geymüller.

cato in qualche particolare, sono convinto che rispondesse alle esigenze scientifiche e fosse praticamente attuabile, tanto che mi auguro di potervi riuscire in un tempo più o meno lungo.

Nè sarebbe utile ridurre il *corpus* alla riproduzione dei soli disegni originali de' più celebri artisti aventi sicura corrispondenza con opere da essi compiute, poichè credo che ciò sarebbe dannoso per la storia dell'arte e scemerebbe di molto l'importanza del *corpus* stesso. Valgano a dimostrarlo i seguenti esempi:

1° Il *disegno originale* di Giuliano da Sangallo per un palazzo di Leone X in piazza Navona, poichè il palazzo non fu mai costruito, non potrebbe, dato quel concetto restrittivo accennato dianzi, far parte del *corpus*. Tuttavia, quel disegno originale è della massima importanza per l'intelligenza dello stile del Sangallo, e per la conoscenza dello sviluppo dell'architettura italiana nel cinquecento.

2° La *copia* dei disegni di Aristotile, fatta dal Sangallo *sugli originali smarriti* del Buonarroti, non potrebbe neppur essa figurarvi, mentre ha grande importanza tanto per l'opera come per la storia dell'artista.

3° I *disegni di autori ignoti* e per fabbriche *sconosciute* dovrebbero essere esclusi, mentre possono giovare grandemente:

a) alla storia di un altro monumento;

b) alla storia d'un altro architetto;

c) alla conoscenza dello sviluppo dello stile in quelle epoche nelle quali s'innalzarono poche fabbriche, come avvenne a Firenze tra il cinquecento e il cinquecento cinquanta.

4° I tre problemi più interessanti e difficili che presenta l'architettura fiorentina al tempo del Brunelleschi (il cornicione della cupola di S. M. del Fiore; le finestre del palazzo Pitti; il compimento del portico della cappella dei Pazzi) non saranno mai risoluti per mezzo degli originali del Brunelleschi; mentre molta luce possono arrecar loro i disegni e gli affreschi di altri autori noti od ignoti di quell'epoca, che pure dovrebbero essere esclusi dal *corpus*, se si dovesse restringere il suo campo ai soli disegni originali dei grandi maestri.

5° Il palazzo di Raffaello da Urbino in Borgo essendo stato costruito dal Bramante o dal Sanzio stesso, non potrebbero far parte del *corpus* i disegni del Palladio, che rappresentano la facciata di quel palazzo, perchè non costruito da lui.

6° Dal *corpus* si sarebbe dovuto escludere il frammento del progetto *C* per S. Pietro, di Bramante, se per caso non fosse stato noto

prima il progetto *D*, perchè, quantunque originale, non se ne sarebbe potuta stabilire la sicura corrispondenza con l'opera da lui compiuta.

Mi auguro che questi pochi esempii siano sufficienti a dimostrare il danno che arrecherebbe l'adozione d'un criterio restrittivo nel compilare un *corpus* dei disegni architettonici, per la pubblicazione del quale non possono certamente mancare i voti di quanti si occupano dello studio e della conservazione dei nostri insigni monumenti.

XIV.

TEMA.

DELLE GIPSOTECHE E DEGLI ARCHIVI FOTOGRAFICI D'ARTE MEDIEVALE E MODERNA.

Relazione del prof. Serafino Ricci.

(*Sunto*). — Il relatore [1] dimostra con molte e varie considerazioni che necessita non solo di aumentare con scavi e studî il patrimonio artistico e la conoscenza topografica e storica delle nostre classiche regioni, ma anche di formare centri di cultura archeologica e artistica nazionale, e di completare con insegnamenti gli studî classici, filologici e storici, abbracciando anche il campo dell'arte medioevale e moderna.

Non basta possedere un tesoro inestimabile, che non ha eguali presso nessun'altra nazione civile, per tenerlo esposto nelle vetrine, come negli stipi un cimelio, ma bisogna valersene come mezzo potente di cultura, sia per l'archeologia e la storia dell'arte in sè, in quanto sono discipline storiche, sia per le loro applicazioni all'insegnamento classico e all'industria, nel senso più elevato della parola.

Ora, come mezzo per questa diffusione di cultura e di gusto artistico, il prof. Ricci propone:

I. La fondazione di Gipsoteche d'arte e di Gabinetti artistici, formati con la medesima cura e frequenza con la quale si preparano i Gabinetti di fisica e di storia naturale presso le Università e presso i Licei.

[1] Per quanto riguarda le analoghe proposte fatte dal medesimo relatore per l'*arte antica*, vedasi: *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, vol. V, Atti della Sezione di *Archeologia*, p. XVIII.

II. Rileva inoltre la necessità di grandi archivi fotografici presso le Pinacoteche, i Musei, le Accademie di Belle Arti, le scuole classiche superiori e secondarie.

Come già il prof. Ricci osservò nella sua Comunicazione relativa alla istituzione di Gabinetti epigrafici ed archeologici presso le scuole classiche superiori e secondarie (1), il Ministero dell'istruzione e gli enti locali dovrebbero finalmente curarsene, stanziando fondi speciali con quello stesso zelo col quale cooperano alle Collezioni e ai Gabinetti sperimentali, alle Esposizioni regionali e nazionali.

Quanto al primo mezzo potente di preparazione e divulgazione artistica, quello delle *Gipsoteche d'arte*, il prof. Ricci raccomanda che:

I. Siano poste in centri non archeologici e artistici, cioè che, mancando di tutti o di parte dei capolavori originali, nonchè di ambienti favorevoli all'incremento del gusto estetico, abbiano modo di supplire con una eletta serie di riproduzioni in gesso di opere, scelte come caratteristiche dei principali periodi della storia dell'arte italiana.

II. Vi sia dato speciale svolgimento alla storia dell'arte della regione, in modo da avere incremento e importanza come raccolte locali.

III. Siano provvedute di *Gabinetti archeologici e artistici*, che raccolgano oggetti, epigrafi, monete, medaglie, utensili, che contribuiscano alla conoscenza più esatta della storia dell'arte dei varî popoli.

IV. Abbiano annesso un archivio fotografico, nel quale, per mezzo di quadri esposti o da esporre, o per mezzo di serie di cartelle, si colmi la lacuna lasciata dalle riproduzioni in gesso, e si completi lo studio per la parte che riguarda la storia della pittura, per la quale non potendo giovare tali riproduzioni plastiche, bisogna limitarsi a quelle fotografiche e cromo-fotografiche.

È superfluo insistere sui vantaggi che tali collezioni arrecherebbero, avendoli già il prof. Ricci esposti in varie occasioni (2), e avendo presentate dichiarazioni di tal genere anche per la geografia, la numismatica e l'epigrafia (3), discipline tutte che molto vantaggio trarrebbero dallo studio sperimentale delle riproduzioni d'ogni genere, o

(1) V. *Atti del Congresso*, vol. II, *Storia antica — Filologia classica*, p. 115.

(2) V. *Rassegna Nazionale*, 1899; *Rivista di Storia antica*, 1900; il Ricci al consiglio fece seguire l'esempio fondando fin dal 1900 una Gipsoteca d'arte in Milano presso il R. Liceo Beccaria, ove egli tiene un Corso triennale facoltativo gratuito di archeologia e storia dell'arte. Di tale Gipsoteca il prof. Ricci presentò alla Sezione numerose fotografie, a complemento della presente relazione.

(3) V. le note aggiunte alla Comunicazione precitata nel volume II della Sezione *Storia antica — Filologia classica*, p. 115.

da collezioni di oggetti originali di archeologia e d'arte, qualora fossero distribuiti per età, per luoghi e per autori, e qualora l'insegnamento si facesse spesso davanti a tali collezioni e riproduzioni artistiche.

È in ogni modo nuova l'attuazione dell'idea delle Gipsoteche, in quanto non è limitata dal prof. Ricci agli archeologi e agli artisti, ma è fatta strumento vivo di cultura per gli studenti dei Licei e delle Università, e in genere per tutti gli studiosi che, appartenendo a studî secondarî, non potrebbero in altro modo recarsi a vedere gli originali e a perfezionarsi in centri archeologici e artistici adatti a tale cultura.

I vantaggi più salienti di queste Gipsoteche d'arte sono:

I. Mentre nei musei di opere originali noi dobbiamo accettare solo quello che è racchiuso in essi, invece nelle Gipsoteche noi possiamo, anzi, dobbiamo scegliere quei modelli che segnano i caratteri delle singole scuole e gli stili dei singoli autori.

II. Per lo studio classico le Gipsoteche mostrano musei di confronto indiscutibilmente migliori e maggiori d'ogni altra collezione per controllare l'entità delle notizie dateci dagli autori e per far rivivere la vita antica di un dato popolo, di una data età.

III. Per l'arte applicata all'industria le Gipsoteche esplicano copia di motivi decorativi isolati, e di motivi a serie, disposti secondo la cronologia e la topografia artistica della regione.

IV. L'uso delle riproduzioni in gesso che sarebbe nocivo, se fosse fatto come preparazione all'invenzione, e quasi direi creazione artistica, è invece indispensabile a tutti per addestrarsi nella critica estetica, mentre apprendono quella storica delle età e degli autori.

V. L'occhio del visitatore studioso è colpito vivamente dalle riproduzioni esatte dei capilavori di architettura e di scultura. Queste, nelle proporzioni medesime sulle quali gli artisti eseguirono i capilavori, ne ritraggono fedelmente le imagini, le forme, lo stile, e, ridestando quasi eguali impressioni di emozione psichica, di compiacimento estetico, di impulso imitativo, di tecnica delle proporzioni, di prospettiva e di chiaroscuro, provate dinanzi agli originali, contribuiscono efficacemente a formare l'artista valente e il critico sagace.

VI. Le Gipsoteche ravvicinano, riuniscono opere che, anche se la natura dei genî fecondi e l'occasione avessero largito in una sola regione, non avrebbero potuto trovarsi raccolte e già illustrate dalla critica in modo da essere studiate al posto che loro spetta per l'arte e per la storia.

VII. È reso possibile il restauro dei monumenti e delle opere d'arte, che nei musei anche ben ordinati è talora molto difficile, poichè

le Gipsoteche dispongono di molte riproduzioni per il confronto e possono anche modificare le varie parti delle riproduzioni stesse. Le Gipsoteche, permettendo anche, per la tenuità del prezzo delle riproduzioni, di accostare la statua col restauro errato alla statua col restauro esatto, possono completare le lacune inevitabili, ed essere mezzo efficacissimo di critica artistica comparativa.

VIII. La somma necessaria per queste Gipsoteche è relativamente esigua, e incomparabilmente minore di quella per qualsiasi collezione originale, anche se piccola e incompleta.

L'utilità pratica dell'istituzione non sta nel numero e nell'affastellamento di un'infinita serie di riproduzioni artistiche, ma nel buon ordinamento delle medesime, secondo le esigenze pratiche e le domande urgenti degli studiosi. Anche dove difetti l'insegnamento, o dove manchi l'insegnante, i professori di materie affini potrebbero consigliare lo studio e destare l'entusiasmo pei capolavori artistici, eccitando e raffinando il gusto estetico con quella utilissima scuola dell'occhio che si citava precedentemente, dinanzi agli oggetti e alle riproduzioni.

In nome quindi del Piemonte, della Lombardia, della Liguria, ecc., di tutte le provincie italiane che non hanno le dovizie artistiche di Firenze, di Roma, dell'Italia Centrale e Meridionale, a nome degli archeologi e degli artisti di tutto il mondo, che studiano con grande amore il progresso dell'arte italiana e non possono avere sott'occhio la preziosa e multiforme suppellettile greco-romana dei Musei Vaticani e Capitolini, o quella artistica dei maggiori musei industriali, il Relatore propone apposito *ordine del giorno*, e lo raccomanda all'approvazione della Sezione [1].

[1] Tale ordine del giorno è riferito nella prima parte del presente volume: *Verbali delle sedute*, XII seduta, 9 aprile 1903. Esso fu approvato dalla Sezione.

XV.

RIFLESSI INDIANI NELL'ARTE ROMAICA.

Conferenza del prof. conte Francesco Pullè.

I.

Mondo classico e mondo buddhistico.

Le relazioni fra l'arte greco-romana e i monumenti della civiltà indo-buddhistica venuti in luce nella regione nord occidentale dell'India [1], non hanno bisogno di essere omai più dimostrate. La vista di siffatti monumenti è di per sè sola abbastanza persuasiva. Le scoperte loro, fattesi già rilevanti e in via di continuo accrescimento varranno a confermare sempre più la realtà di tali relazioni.

Lo studio si rivolge perciò ad altro quesito. Si tratta ora dell'ordine storico da introdurre nella materia; perocchè dalla classificazione di essa resulteranno e l'indole e la durata delle relazioni e una più esatta determinazione degli elementi dell'arte che dall'occidente penetrarono ed influirono sull'India; o di quelli che rifluirono a lor volta dall'India verso occidente.

Ne' varî periodi storicamente più noti della conquista di Alessandro e de' suoi successori, delle dinastie greco-battriane, dell'età imperiale da Augusto fino agli Antonini, tutti i fenomeni sociali e politici apparsi sul terreno geografico del settentrione dell'India hanno lasciata loro traccia colle impressioni dell'arte a vicenda ellenistica, alessandrina, romana, sovra la materia tradizionale indigena della regione medesima del continente indiano.

[1] Afganistan e Pengab, spec. occidentale; ossia nella regione degli antichi Gāndhāra, che più sotto si descrive. Sono oltre 1000 i tempî o stūpa fino ad ora venuti in luce in codesto tratto.

Ma come è consentaneo e non sarà difficile provare, le correnti delle relazioni intellettuali e commerciali non si arrestarono nè a quei periodi nè a quella zona geografica esclusivamente. Le influenze occidentali penetrarono per vie mediate bene addentro nell'India; da un lato lungo la vallata del Gange, dall'altro fino a' piedi dei Vindhya; e per converso la refluenza indiana muovendo dalle proprie fonti, ripercorse le vie medesime con alternative, che dovettero essere proporzionate alla superiorità e alla potenza di espansione nelle fasi delle rispettive civiltà.

Quanto al tempo, perdurarono gli scambi ben oltre il periodo romano-alessandrino; o fossero quelli meglio documentati oltre il VI secolo dell'era nostra dalle relazioni commerciali tra il bacino mediterraneo per l'Egitto ed il Mar Rosso e le coste occidentali dell'India (1); o fossero quelli continuatisi per gli usati tramiti attraverso l'Hindu-Kush, fino all'epoca in cui le invasioni mongoliche e mussulmane ostruirono la via diretta fra il Pengab e le regioni ad oriente del Mediterraneo (2).

Ma non perciò le relazioni si interrompono affatto. Il V secolo d. C. è segnalato per lo slancio della espansione della cultura indiana verso la Cina. Attraverso l'altipiano centrale dell'Asia si aprono nuovi sfoghi, che portano gli elementi indiani su quella linea di comunicazione che fino dalla geografia di Tolomeo congiungeva l'estremo oriente coll'occidente a settentrione dell'Imaus. Il Turchestan orientale fu una delle stazioni per la quale transitarono per più secoli i pellegrini cinesi discendenti ad attingere alle fonti del buddhismo; e dove si incrociarono più tardi coi missionarî nestoriani, e quindi coi missionarî cattolici apportanti all'estremo oriente la predicazione degli evangelî.

Non havvi certo penuria di prove archeologiche, le quali mettano in sodo la esistenza delle relazioni fra l'arte indo-buddhistica e l'arte romano-cristiana a traverso l'Asia centrale. E qualcuna delle più sa-

(1) Circa ai commerci del mondo romaico coll'India per le vie di mare nel VI secolo si veda quello che si riferisce a Cosma l'Indicopleuste nella Cartografia antica dell'India in *Studi italiani di filol. Indo-Iranica,* vol. IV, p. 125.

(2) Sulla metà del V secolo si accentua l'urto di un popolo Tartaro, degli Huns Bianchi (ossia i Sita-, Çveta-, o Hara-Hūna delle fonti indiane, gli Ephthalites dei Bizantini) contro le provincie persiane e l'HinduKusch. Nel 451 Yazdigard II li sconfigge sull'Oxos, ma quattro anni dopo quelli invadono il Khorāsān e, sebbene respinti, obbligano quel re a restringersi entro il suo territorio. Nel 470 gli Huns Bianchi si impadronirono della regione dei Gāndhāra dopo averne cacciati i piccoli Kushana, e vi dominarono fino al 556 quando la loro potenza fu vinta dai Turchi.

lienti potremo trarle più innanzi dalle resultanze dei viaggi recenti, per citarne alcuni, del Klementz nella regione di Turfan, di Marc'Aurelio Stein nel Turkestan Cinese, di Sven Hedin sul più alto piano centrale asiatico. Basti per ora l'avere accennato al fatto fondamentale, per giustificare la tesi che qui si propone, e cioè:

della persistenza di relazioni fra l'India e il mondo greco-romano lungo un corso di secoli che dai tempi di Alessandro scende fino alla età di mezzo;

dei notevoli influssi che gli elementi dell'arte dell'una civiltà hanno esercitato vicendevolmente su quelli dell'altra;

della necessità di rintracciare e analizzare per entro ai monumenti dell'India occidentale alcuni di quegli elementi che contribuirono alla evoluzione dell'arte classica all'arte bizantina;

della opportunità quindi di tenerli in conto nello studio delle origini della nuova arte romanica.

Prima di entrare a discorrere in particolare dell'arte gandhārica gioverà alla scorta delle date tracciare per sommi punti quello che fu il corso della storia dell'arte nell'India settentrionale; affine di rendere più intelligibile l'ordine dei rapporti che si vanno a esaminare con l'arte occidentale.

***

Il periodo che si può dire originale indiano scende dai principî suoi che si connettono coi primordii del buddhismo fino al punto saliente del trionfo di esso nel III secolo a. C. Questo primo periodo rispecchia l'opera propria sui monumenti di Buddha-Gayâ nel cuore appunto della patria buddhistica e nel tempo del gran re Açoka [1], il Costantino del buddhismo (272-236 a. C.); e sui monumenti di Bharhut di mezzo secolo posteriori, circa del 200 a. C. Caratteri di questo periodo sono nelle scolture la grande semplicità e ingenuità di forme colla grande vivezza di espressione. Come altri ha suggerito, esso rappresenterebbe, rispetto ai successivi, ciò che nell'arte nostra rappresenta lo stadio preraffaelistico. Vi sono prediletti i simboli dei nāga o serpenti mitologici colle piante sacre che attengono ancora al sostrato ante-buddhistico della religione indigena; insieme coi soggetti del mondo ani-

[1] L'odierno Behar dove si incontrano a relativamente brevi distanze le rovine buddhistiche di Vaiçalî, Palibothra, Nalanda, Kusinagara, Sarnath e Kapilavastu la città della famiglia dei principi Çâkya ove nacque Buddha Câkyamuni.

male in armonia alle dottrine del buddhismo stesso ed ai ǵātaka o parabole [delle vite anteriori] in cui quelle si materiavano.

Il secondo periodo va da codesto ora caratterizzato di Buddha Gayâ e Bharhut fino al ciclo che si chiude cogli stūpa di Bhilsa ed in particolare colle sculture delle ultime gallerie, che si fanno datare a poche decine d'anni prima dell'èra volgare. Quivi lo stile segna una decadenza rispetto ai caratteri dell'arte primitiva indiana; ma vi sono introdotti elementi nuovi specie nello sviluppo delle forme del nudo, che accusano i portati dell'arte classica già in fiore nell'occidente della penisola indiana (1).

Il terzo periodo è quello della scuola quasi classica fiorita nel Penǵab nei primi secoli dell'èra volgare, di cui in particolare ci occupiamo.

Il quarto periodo procede dagli antecedenti, e lo stile nuovo che si ingenera rappresenta una fusione del primo col terzo. È, in altre parole, il resultato del connubio della ingenua arte primitiva dell'India, nord-orientale, coll'arte formatasi ai modelli classici nella scuola dell'India nord-occidentale. Si afferma esso nel modo più saliente e caratteristico nel IV e V secolo di C. nei monumenti di Amravatî, nella regione peninsulare dell'India. L'azione dell'arte classica è resa quivi sensibile sovratutto nello sviluppo della statuaria, sì che può dirsi raggiunto qui il punto culminante della scultura buddhistica.

Un ultimo periodo segna il decadimento dell'arte buddhistica nell'India settentrionale, fino ai secoli della espulsione del buddhismo

(1) A giustificare l'affermazione del Fergusson, basata del resto sovra i dati epigrafici, basterebbe la comparazione di una serie di nudi femminili, spettanti visibilmente alle differenti stratificazioni cronologiche del monumento di Bhilsa. Da un lato stanno le statue di donna sporgenti dai due pilastri della porta settentrionale della galleria di Sanchi, le quali salvo una pinguedine accentuata specialmente al seno e alle anche secondo il tipo estetico indiano, hanno tutte le proporzioni, la perfezione di membra, la scioltezza di movimenti, il geniale realismo delle statue greco-romane. Dall'altro stanno figure come quella che io non mi stancai di ammirare, di una rara perfezione e finezza di esecuzione massime negli ornamenti e nella zona cingente il fianco, ma nel resto e nella proporzione delle membra di tipo prettamente indiano, e nella ingenuità della posa, nella rigidità quasi ascetica delle membra spirava tutta la primitività dell'arte indigena. Della quale non scarseggiano ivi esempî di sostanza e di forma; mentre vi si incontrano soggetti che ci trasportano di nuovo nel mondo classico, quale il centauro — un vero e proprio centauro — se non mi tradirono i sensi, ripetuto nei medaglioni di motivi alternati della galleria del secondo e inferiore stūpa di Sanchi, che al momento della mia visita (febbraio 1903) si stava riparando.

dalla penisola e della invasione mussulmana colle sue tendenze iconoclastiche. Tale decadimento è indicato nelle arti figurative, tra l'altre, dalla distinzione delle persone degli dèi da quelle dei mortali per la maggiore proporzione delle figure, quale si nota già nei nostri esempî gandhārici, e quale si rifletterà coll'arte bizantina nell'occidente. È una manifestazione che risponde alla tendenza hinduitica nel simboleggiare ch'essa fa della sovrapotenza e degli attributi della divinità col dare molteplicità di volti e di braccia alle sue rappresentazioni.

A questo punto fermeremo le nostre osservazioni. Nuove fasi si iniziano a partire dal millennio dell'E. V. nella storia della civiltà e quindi dell'arte nell'India. L'arianesimo trasfuso nelle genti dravidiche dall'altipiano dekkhanico fino alla estremità meridionale della penisola ha dato l'impulso alla coltura propria di quelle razze. Di qui anche lo sviluppo di un'arte che sotto il nome delle dinastie C'alukya nella parte settentrionale del Dekkhan, e sotto quello di stile dravidico nella parte meridionale, coperse di mirabili monumenti quelle grandi contrade per un corso di secoli che dall'undecimo scende fino al diciassettesimo.

Per sì lungo cammino ascendente che va per lo stile ćalukya dal ćaitya di Aiwulli (IX o X secolo?) ai superbi templi di Somanathapura, di Bailur, di Hullabîd; e che per l'arte dravidica va dai ratha di Ellora e di Mahavellipur (VIII o IX secolo) scolpiti fuor dalla roccia fino alle mirabili costruzioni dei *gopura* e delle *ćultri* di Madura e di Tangore — noi potremo incontrare molti punti di sorprendenti analogie coi processi dell'arte occidentale. Ma sopratutto nelle armoniche linee del neo-classicismo nel celebre Subrahmanya di Tangore (XV secolo), negli edifici di Vigayanagara, negli incomparabili ornati di Tarputri (XVI secolo) noi dovremo riconoscere non più analogie, sibbene testimonianze sicure di relazioni coi modelli dell'arte del rinascimento italiano.

A simili constatazioni ci condurrà pure il corso dell'altra ricca vena dell'arte indo-saracena, a cominciare dal periodo di Ghazni, onde mosse la potenza mussulmana sopra l'India; che fu la stazione per la quale dopo il mille l'architettura dell'occidente ritrovò gli antichi tramiti per le regioni dell'Indo; e che rimase poi sempre la via di communicazione fra i prodotti del mondo orientale col mondo occidentale. Attraverso i molti e varî momenti di codest'arte indo-saracena ci sarà dato ritrovare le fila che, contemporaneamente a quelle che giunsero per le vie di mare alla regione meridionale dell'India, conducevano i maestri dell'arte europea nell'Indostan a quei mecenati

mongoli pei quali essi fecero sorgere le reggie incantate e i mausolei di Delhi e di Agra, che un Michelangelo orientale avrebbe potuto dire veramente degni del Paradiso.

II.

L'arte buddhistica nel Pengab.

Le traccie di una influenza classica si possono perseguire fino dal tempo dei primi contatti del mondo greco col mondo indiano; vale a dire, sul terreno geografico, colla regione ove prima fiorì la coltura indo-buddhistica. Non si dimentichi che lo spirito della civiltà greca annunciato dai vessilliferi del grande espansionista macedone, di Alessandro, all'uscita delle strette dell'Hindu-Kush si incontrava col caldo soffio di vita nuova della rivoluzione buddhistica la quale correva sulle regioni dell'India settentrionale; e che nello slancio trionfatore del proselitismo tentava, coi messi di un altrettanto grande, del re Açoka, le vie del mondo occidentale.

Anche questi precursori di un nuovo ideale dell'India lasciavano dietro di sè una lunga preparazione di elementi e di stromenti di coltura, non ultimi quelli delle arti rappresentative. Non altrimenti da quello che vedemmo ripetersi sempre e dovunque ebbero ad incontrarsi due civiltà ancora vitali, il patrimonio della rispettiva cultura si fuse in proporzione delle ragioni di prevalenza che l'una parte avea sull'altra. In siffatto principio trovano giusta spiegazione i fatti notati da investigatori quali il Cunningham, il Burgess, il Sénart, e gli altri che a suo luogo si citano. Si osserva che nel nord-ovest ossia nella regione gandhārica la impronta classica si stampò sulla materia indo-buddhistica con linee decise e profonde, le quali altresì seguono l'evoluzione dell'arte dal secolo di Alessandro a quello dei Seleucidi, delle dinastie greco-battriane, di Roma imperiale. Per contrario ne' centri più intensi di vita indigena, nei monumenti buddhisti dalla valle del Gange fino ad Amravatî, lo stile occidentale non si fa sentire che lievemente, e più che altro in atteggiamenti modificatori e inspiratori di perfezionamenti dello stile proprio nativo. E invece muovono dai focolari dell'arte indigena quali Bedsa, Nasik, Karli, Aǵanta, Ellora, dei motivi che tornano a impressionare nel crogiolo gandhārico il tipo classico quivi formatosi; col quale fusi poi saranno accolti in occidente.

La regione dei *Gandhâra*, i *Γανδαρα* di Tolomeo, stendevasi in origine dal nord, di presso gli attuali confini del Kohistān, Citral e Hindu-Kush, al sud fino alla catena del Safid Koh ed alla riviera Kohat Toi; da occidente, abbracciando tutta la valle inferiore del Kabul a partire dall'affluente Kān procedeva ad oriente fino all'Indo; cui per un'epoca determinata superò fino a racchiudere nel proprio perimetro parte dal distretto di Rāval Pindi colla capitale Takṣaçīla, la Taxila di Alessandro; e più oltre nel cuore del Peńgab fino a Manikyāla fra l'Indo e l'Hydaspes, l'odierno Jelum. La contrada così risponderebbe quasi all'attuale distretto di Jūsufzai (1).

Codesta regione racchiude in sè i principali monumenti che attestano la esistenza di relazioni fra l'arte occidentale e l'arte indiana lungo il corso dei secoli che dalla prima invasione greca attraverso l'epoca romana discende fino al periodo bizantino.

Siffatti monumenti sono gli *stūpa*, nella pronuncia odierna *topi* o tumuli caratteristici, ed i *vihāra* o monasteri, che sorsero numerosissimi nella regione anzidescritta; dai quali si viene oggi ricavando la messe straordinaria di opere: statue, bassorilievi, colonne, capitelli, frisi — che prendono il nome di sculture gandhāra e prestano la più ricca e varia suppellettile allo studio delle relazioni delle arti indo-buddhistica e greco-romana-cristiana.

Secondo il Wilson (2) ed il Fergusson (3) gli stūpa gandhāra non dovrebbero essere anteriori all'èra cristiana. La loro costruzione a partire dai tempi del regno di Kaniṣka [85-106 di C.] si protrae fino al secolo VIII, come attestano le monete di Yaçovarma di Kanyākubǵa [Kanauǵ, 720 di C.] che si sono trovate a varî strati della massicciata dello stūpa di Manikyala. Kaniṣka fu per il nord-ovest dell'India

(1) Il Wilson aveva adottato il termine di *Ariana* per indicare il dominio di queste siffatte manifestazioni dell'arte indo-occidentale; e l'epiteto era giusto perciò che si estendeva alla Battriana ed alla alta valle dell'Oxus. Nelle quali il buddhismo si trapiantò saldamente, e dove fino al secolo V e VII di C. monumenti ne esistevano al modo che ci vengono descritti dai pellegrini buddhisti, analoghi a quelli che si ritrovano ora nella regione gandhārica. Attualmente le traccie ne sono scomparse; ma non è improbabile che il tempo le restituisca alla luce da codesta parte, come di recente ci furono ritornate le traccie del buddhismo e dell'arte sua dall'altro lato orientale del grande altipiano centrale asiatico, nelle dissepolte Pompei dei deserti di sabbia quali Turfan per opera di L. Klementz, e di M. A. Stein nel sopradetto Turkestan Cinese; e quali in realtà ci aveva segnalato Sven Hedin nelle città morte di Tekla Makane.

(2) W. H. Wilson, *Ariana Antiqua*, p. 322.

(3) Fergusson, *History of Indian and Eastern Architecture*, 1891, p. 75.

ciò che Açoka era stato tre secoli innanzi per le altre parti dell'India centrale: lo statizzatore del buddhismo; il quale nei sette secoli che succedettero divenuto religione dello Stato dominò nel Pengab più che in qualsiasi altra parte della penisola.

Allo stesso periodo appartengono verisimilmente i monasteri gandhāra le cui rovine, di recente esplorate, sono il campo fecondo degli studî in questione.

Non si hanno dati sufficienti per affermare che il buddhismo coi suoi monumenti e le forme dell'arte offertici dalla anzidetta età di Kaniṣka in poi, preesistesse nella regione gandhāra. Ma molti dati concorrono a far ritenere che già due secoli innanzi all'èra volgare la cultura buddhistica fosse quivi attiva e si espandesse oltre la valle del Kabul nella Battriana; dando forza a quelle relazioni che dai successori di Alessandro e specie dal regno dei Seleucidi di Siria (1) si tradussero nella vera e propria influenza greco-battriana nel nord dell'India. I più certi di siffatti dati sono: epigrafici, numismatici, archeologici.

* * *

Epigrafici. — Il re Açoka dopo avere esteso il regno Maurya fino all'Afghanistan, e avere disseminato missionari buddhisti per tutta quella regione, fece scolpire sovra la roccia a Kapurdigiri, che è a trenta miglia nord-est di Peshawer, la serie completa de' suoi famosi editti. Ciò sarebbe avvenuto negli ultimi anni del suo regno, secondo la data più probabile finito nel 226 a. C. (2).

Per converso le inscrizioni di Açoka ricordano i nomi dei re greci suoi contemporanei.

(1) Basti ricordare a questo proposito l'alleanza conclusa fra Seleuco Nicatore e C'andragupta nel 306 a. C., e le ambascerie stabilite dai Seleucidi medesimi alla corte di Pātaliputra con Megasthene e Daimaco.

(2) Successe al padre Bindusāra Maurya, il figlio di C'andragupta (*Σανδρακοττος*) nel 263 a. C.; e nel quarto anno del regno 259 a. C. ricevè l'*abhiṣeka* o solenne consacrazione in Pāṭaliputra (*Παλιβότρα*). Secondo il Mahāvaṃça Açoka regnò 37 anni estendendo nella parte occidentale dell'India il suo dominio oltrecchè nell'Afghanistan anche nel Kâṭhyâvâr. Fra i regnanti greci coi quali ebbe relazione o quanto meno notizia e che si trovano nominati sono: Antiokhos II di Siria (260-247 a C.); Ptolemaeus Philadelphos (285-247); Antigonos Gonatos di Macedonia (278-242); Alexander d'Epiro (262-242); Magas di Kirēnē (m. 258). Fu durante la prima parte del suo regno, nel 248 a C., che Diodoto satrapo di Baktria si rivoltò contro il re Antioco II di Siria e fondò il regno greco-battriano.

Numismatici. — Le traccie più antiche dei commerci colla Grecia sono segnate dalle monete portanti la nottola di Athena che ebbero corso nell'Oriente, anteriormente alla chiusura della zecca ateniese nel 322 a. C. Queste monete servirono di modello nell'India Settentrionale e da quel tempo se ne coniarono quivi di somiglianti con buona imitazione: da un lato coll'uccello e dall'altro colla testa di Athena divenuta però nel disegno e nei particolari del volto e degli ornamenti caratteristicamente indiana. Altre evidenti imitazioni indiane del conio greco (come quelle che mostrano nel recto Athena c. s., nel verso l'aquila; come la moneta di Sophytes 326 a. C.) si succedono (1); così come si combinano il conio di Alessandro e de' suoi successori colla forma quadrata della pezza indiana.

Ma più forte ancora che non quella primitiva di Atene e del regno dei Seleucidi di Siria si è mostrata nel Peńgab la influenza del nuovo regno greco-battriano a partire dal 248 a. C. Qui non solo abbiamo le teste e i simboli greci nella forma quadrata della moneta indiana, ma da un lato si presenta la leggenda greca e dall'altro la sua ripetizione in un sanscrito corrotto ed in iscrittura karoṣṭhī, come avviene ad esempio per la tipica moneta di Demetrio; o in iscrittura brāḥmī come in quella di Pantaleone.

Dopo che la dominazione dei Greci si trapiantò dalla Battriana al sud del Paropaniso, molti di quei principi governarono ad un tempo l'una e l'altra regione, e coniarono monete ora puramente greche, ora di fattura indiana. Le pezze d'argento serbarono il tipo attico del dracma a 67,5 grani = 4,37 grm.

Solo con Heliocle (160-120 a. C.) comincia a sostituirsi a quello il tipo persiano del siglos a 86,45 grani = 5,601 grm., finchè questo si impone definitivamente ai successori (dal 120 al 20 a. C.), fino cioè alla caduta di essi sotto la conquista dei Kuṣaṇa (2),

Al periodo greco-battriano successe allora quello indo-scitico. Il tratto più saliente della numismatica delle dinastie Çaka, e che più interessa la storia dell'arte si è questo: che i loro conî sono imita-

(1) Riprodotte e descritte le più caratteristiche dal Rapson E. J. *Indian Coins* nel Grundriss der indo-arischen Philologie u. Alterthumskunde II, 3 B. 1897, p. 5 e tavola I.

(2) Una delle cinque tribù dei Yueh-chi, che dopo aver cacciati, nel 165 a. C., i Çaka o Sse delle fonti cinesi, dalla Sogdiana li spinsero successivamente dalla Battriana (120 a. C.), finchè circa il 25 a. C. questa loro tribù dei Kuṣaṇa passato il Paropaniso distrusse ogni resto di dominio greco, facendosi padrona della valle del Kabul, e poscia dell'India settentrionale.

zioni cattive dei modelli greci come bene dimostrano un originale greco-battriano accanto ad una sua copia çaka, e monete come quelle delle dinastie scitiche di Maues e di Vonones (1).

La numismatica dei Kuṣaṇa sta a dimostrare nel modo più evidente la influenza romana. La testa di Kuǵula Kadpises è la imitazione di quella di Augusto; una delle monete di questo re (m. 10 a. C.) è la riproduzione perfetta del denario colla effigie di Augusto, solo che la leggenda è in questa in caratteri greci, come in altre è in caratteri karoṣṭhī; e ci si vedono le difficolta mal superate di adattare ad essi ed alla forma grammaticale greca o indiana i nomi kuṣanā (2).

In una col conio, anche il peso romano veniva adottato, ed è certo che quind'innanzi l'*aureus* romano di 124 grani = 8,035 grammi si mantenne come tipo della moneta della dinastia kuṣaṇa; specie dai maggiori di essa, da Kaniṣka (78 d. C.) a Vasudeva (180 d. C.); dipoi i discendenti di questi continuano gli stessi tipi di monete, ma le leggende greche vi sono riprodotte imperfettamente, meccanicamente e rese inintelligibili, fino a che si riducono a qualche lettera e monogramma in nāgarī.

Per un altro lato vediamo attestate la continuità e l'indole delle relazioni fra il Peńgab e il mondo romano dalle monete trovate negli stūpa di Hidda, del gruppo importante di Jelalabad: quali i solidi aurei dell'Imperatore Teodosio (408 d. C.), di Marciano e di Leone (474) misti a quelli di Kanauǵ e a quelli dei Sassanidi che portano le leggende e in nāgarī e in pahlavi o in un incerto alfabeto che deve rappresentare la corruzione dei caratteri greci usati dagli Scito-Sassanidi nei distretti dell'Oxus, al nord del Paropaniso.

Archeologici. — I monumenti dell'arte edilizia e rappresentativa rispecchiano fedelmente sui motivi della scultura e dell'architettura, per quanto di questa rimane, quelle vicende che abbiamo seguite nella evoluzione dell'arte numismatica. L'una e l'altra si integrano ed a vicenda si illustrano.

Il territorio ove codesti monumenti sono venuti in luce è quello dei Gandhāra come si è detto; ma è vero altresì che il dominio dell'arte gandhārica dovè estendersi verso il nord oltre la valle del Kabul

(1) Rapson, loc. cit., p. 7 e tavola I; dove riconosce in alcuni di questi nummi leggende negli antichi caratteri aramaici usati nel Turkestan, e in genere una influenza partica nello stile di queste dinastie.

(2) ΚΟΖΟΛΑ ΚΑΔΑΦΕΣ = Kuǵula Kaphsasa = Kien-tsieu-khio in cinese. Rapson, p. 16, tav. II.

di là dal Paropaniso nella Battriana, ossia in quel dominio greco-asiatico che ebbe col gandhārico comune molta parte delle sorti politiche e numismatiche.

La mancanza al di là dell' Hindu-Kush di monumenti simili a quelli scoperti al di qua si spiega col fatto che la Battriaaa — dopo i secoli della dominazione dei re greci e dei Çaka che avevano abbracciato il buddhismo — venne assoggettata alla signoria dei fanatici Sassanidi prima, e dei più fanatici Mussulmani poi, la rabbia iconoclastica de' quali dovè ivi sfogarsi senza alcun ritegno, che un contatto con popoli civili non potè infrenare. Avvenne colà in proporzioni maggiori ciò che avvenne nel Gandhāra dove dei superbi monumenti descrittici dai pellegrini buddhisti cinesi del 400 d. C. e del 600 altro non rimasero che i ruderi; e anche questi rinvenuti solo da mezzo secolo, dappoi che cogli Inglesi tanto di coltura moderna europea era passata sopra quelle terre.

L'arte greco-buddhistica della Battriana trovò invece rifugio nelle alte e ben difese valli del Pamir; dove per contro la furia degli elementi travolse quello che era scampato alla furia degli uomini. Ma i pochi avanzi delle Pompei dei deserti della Kasgharia sono promessa che tempo verrà a sollevare il velo che ivi copre tuttora le ruine della civiltà greco-battriana (1).

Tali adunque i dati di vario ordine, sulla scorta de' quali noi possiamo segnare i seguenti punti:

le relazioni intercorse fra i Greci e i Gandhāra dapprima colle imprese di Dario per mezzo dei Persiani, si fanno più strette e dirette colla impresa di Alessandro;

verso la metà del terzo secolo a. C. da C'andragupta ad Açoka colla massima intensità di diffusione del buddhismo il Gandhāra è il paese intermediario delle intime relazioni fra l' India settentrionale e il regno di Sirya dei Seleucidi;

pei due secoli precedenti l'èra volgare il Gandhāra e la Battriana sotto la medesima dinastia greco-battriana sono associati in una comune civiltà greco-buddhistica;

(1) Di una di codeste ci dice la narrazione dello Sven Hedin: « Cette Pompei asiatique, vieille d'au moins dix siècles est antérieure à l'invasion musulmane conduite par Kouteibe-Ibn-Mouslim, survenue au commencement du VIII siècle. Ses habitants étaient bouddhistes et de race aryenne, probablement originaires de l'Hindoustan. Peut-être appartenaint-ils à ce peuple légendaire combattu par Ordan-Padchah, mentionné par les traditions ». E in realtà gli avanzi archeologici lo attestano per tale: indiano di civiltà e buddhista di religione.

con il regno buddhistico dei Kuṣaṇa specie di Kaniṣka e dei suoi successori per due secoli d. C., da Augusto agli Antonini specialmente si innestano ai greco-indiani gli elementi del commercio e dell'arte romana così nel Gandhāra fattisi intensi come nel resto dell'India occidentale;

le relazioni con Costantinopoli attestate dalla ambascieria indiana a Costantino (336) e a Giuliano o Costanzo (361), si confermano anche pel secolo successivo di Teodosio e fino a Marciano e Leone, perdurando il periodo di ricca fioritura del buddhismo fra i Gandhāra.

Tutto induce a credere che questo stato delle relazioni abbia continuato fino al settimo e forse all'ottavo secolo d. C.; fino a quando cioè intervenne l'azione distruggitrice, sotto il rapporto della cultura artistica, dei Mussulmani.

Il secondo secolo a. C. segna il periodo della maggiore azione dell'arte greca sovra la materia buddhistica; il periodo cioè delle dinastie greco-battriane nel cui dominio la regione dei Gandhāra era inchiusa. Gli ultimi de' costoro re protessero il buddhismo; ed il più celebre di essi nelle tradizioni dell'India, Menandro (1), connettè la propria conversione alla fede di Buddha colla estensione delle sue conquiste nel cuore dell'India settentrionale fino alla Yamunā e ad Ayodhyā.

Secondo i più autorevoli giudizî degli archeologi (2) i Greco-Battriani portando seco le nozioni dell'arte greca, della scoltura e del tipo architettonico, avrebbero trapiantata nel Gandhāra una scuola classica, la quale perdurando ed esercitandosi sulla materia del buddhismo ne avrebbe impressionata la ricchissima produzione di templi e di stūpa in questa regione.

Alcune poche sculture trovate a Taxila in una coi pilastri jonici nella località medesima, apparvero infino ad ora come gli esemplari più antichi di opera indo-ellenica riscontratisi a levante dell'Indo; pur ritenendo che sieno di poco anteriori all'èra cristiana. Ed è in quel torno che le influenze ellenistiche si sono fatte sentire anche su altri punti dell'India: sia, come vedemmo, nel cuore della penisola, a Bhar-

(1) 130 a. C., sotto la forma dialettale indiana *Milinda* nella celebre opera del *Milinda paṇha* o « le domande di Menandro » discusse col religioso Nāgasena al soggetto della fede di Buddha. Il luogo ove la scena si colloca è Sāgala che si suole identificare con Sangala o Eutidemia nel distretto odierno di Amṛtsar.

(2) Cunningham determina la istituzione e la durata di questa scuola fra la metà del secolo anteriore fino a tutto il primo secolo dopo Cristo. Il Wilson nell'*Ariana Antiqua* aveva giudicato le opere degli stūpa certamente posteriori all'età cristiana.

hut; sia ad oriente fino quasi alla longitudine di Palibothra, come a Buddha-Gayā; ciò che è quanto dire in iscolture sempre anteriori all'epoca romana.

III.

Forme classiche e contenuto buddhistico.

Le premesse constatazioni, fatte sovra i dati epigrafici numismatici ed archeologici valgono dunque a rendere ragione dell'interessante fenomeno della fioritura dell'arte classica nella regione nord-occidentale della penisola indiana, e della evoluzione che in quella si compiè quasi contemporanea e parallela alle evoluzioni che andò subendo l'arte stessa nelle regioni mediterranee dallo stile ellenico, al romano-alessandrino, al bizantino.

Noi ci limiteremo omai a presentare, scegliendoli dalla massa abbondante, alcuni dei monumenti in discorso, lasciando che essi parlino colla immagine più suggestivamente ed efficacemente che il nostro discorso non saprebbe.

Incominciamo da alcune rappresentazioni le cui forme potranno essere giudicate a vicenda o greche o romane o di più bassi tempi, ma che senza alcun dubbio sono occidentali, mentre la materia ossia il soggetto di esse rappresentazioni è indiano e buddhistico.

La fig. 1 che rappresenta il gruppo di un uomo ed una donna seduti può fare buon riscontro al gruppo appartenente pure al museo di Lahore delle due figure abbracciate, in piedi anzichè sedute, che il Burgess riprodusse appunto come esempio tipico della influenza occidentale, specie per la trattazione dei drappeggi delle vesti. Ma alla veste classica in tutto dell'uomo e classica nei drappeggi della donna si combinano le pesanti anella indiane al piede d'entrambi, e nella seconda il giubboncino che mentre copre gelosamente il petto lascia invece scoperto l'ombelico, secondo un tratto etnico caratteristico del pudore della donna indiana quale si continua inalterato, a distanza di 20 secoli, nell'odierno costume. Notevoli ancora sono le proporzioni della figura donnesca coll'ampio sviluppo delle anche, riproducente il reale e conseguentemente ideal tipo estetico dell'India. Per contro le due persone della nostra fig. 1 non portano nulla che disdica allo schietto costume classico, e ci può solo stupire trovarle in uno scavo dell'India anzichè di qualche foro romano. La forma corporea specie

della donna risponde perfettamente al tipo europeo; e la posa ci richiama pure, con inversione delle parti, al Catulliano

candida subducens toroso brachia collo.

La caduta delle teste ci toglie il migliore argomento per decidere sul carattere delle statue e insieme sul soggetto rappresentato. Se dobbiamo però indurne dal movimento del corpo della donna inclinato verso l'uomo,

Fig. 1.

e del trattenergli ch'essa fa della mano sulla spalla mentre il corpo dell'uomo accenna a discostarsene, abbiamo qui una scena della vita di Çâkyamuni, sia che ei si prepari all'*abhniṣkramana*, alla dipartita, dalla sposa, sia dalle carezze d'una delle fanciulle di cui era nella sua giovinezza circondato nei palazzi paterni.

La fig 2 fu tratta pure dal Burgess a conferma della maniera occidentale, e nella foggia e nelle pieghe della veste. È anche questo l'adattamento di una spoglia classica all'anima di un personaggio della leggenda buddhi stica, di Hârîtî [1]; uno dei soggetti più frequentemente

[1] Cfr. Burgess, loc. cit., 31; tav. 5, 1. È la demoniaca madre dei bambini Per aver fatto in una sua esistenza anteriore il voto di divorare i fanciulli della città di Râǵagṛha, Hârîtî rinacque in una Yakṣinî, nel periodo in cui siamo, considerata come una specie di orca. Essa ebbe 500 figli (nell'uso letterario dei

trattati, e che al tempo del pellegrino cinese I-tsing stavasi scolpito in tutti i refettorî dei monasteri. Ragione per cui si trova riprodotto

Fig. 2.

con tipi di periodi e di influenze diverse: classica, indiana, iranica. Tal è la figura che più d'ogni altra risponde allo stile delle monete di Kaniṣka e di Huviṣka.

---

buddhisti e dei giaini il 500 vale per un numero infinito) e per nutrirli essa rapiva e divorava ogni giorno un fanciullo della città. Una volta Buddha le involò il figlioletto minore, il beniamino, e lo nascose. La madre lo ricerca invano per sette dì, e alla fine va a chiedere aiuto al Buddha che le risponde: « Ti preme tanto l'uno dei tuoi 500 figli? E quale pensi tu sarà il dolore di chi ne ha solo uno o due, cui tu gli divori? ». Hâritî fu tocca dalla parola di Buddha e si convertì; e fu convenuto che dai monasteri ogni religioso dovesse dalla propria ciotola darle una parte del cibo per nutrire i suoi figli. La immagine di Hâritî trovavasi perciò nei refettorî de' conventi, e fu uno de' soggetti più trattati. Una statua riprodotta dal Burgess al loc. cit. 4, 2, la rappresenta seduta col bambino (da divorare?) sulle ginocchia, e gruppi dei proprî nati ai piedi. L'atteggiamento

La scena della nascita di Siddhârta del parto virginale di Mâyâ sotto l'albero sacro nel giardino di Lumbini è altro frequente soggetto. Il futuro Buddha esce dal fianco della madre, ed è raccolto dal dio Çakra, l'Indra del periodo leggendario buddhistico. La nostra fig. 3 è quasi identica a quella del Burgess 10,5, ove tipi e costumi sono indiani e riprodotti come arte imperfetta; invece nel nostro frammento, fig. 4, l'arte, e nei tipi e nelle pose, è più classica. Di sommo interesse è la fig. 5 dove sul pilastro è riprodotta la figura del *Pastor bonus*,

Fig. 3.

nella intenzione di un partecipante alla scena, come nella rappresentazione cristiana dei pastori offerenti doni al presepio ([1]).

Non si può disconoscere la reciproca influenza delle due tradizioni cristiana e buddhistica nella trattazione di questi soggetti; trattazione

---

di codesta statua è, nella posa e nelle fattezze, classica, mentre nell'abito e nelle acconciature è orientale, e più specificamente indiana. Non così la nostra figura che ritiene non solo nella veste e nella trattazione del drappeggio, ma altresì nella semplicità della concezione e della posa uno schietto carattere occidentale. Vedi il tipo statuario di Eirene e Pluto di Kephisodotos senior, continuato da Prassitele coll'Hermes Dionisophoros.

([1]) Fig. 5. Cfr. l'Hermes crioforo di Atene, la figura del sacrificatore e le rappresentazioni cristiane del Buon Pastore. Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, 401 e Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I, cap. I.

che ci trasporta co' suoi elementi artistici parecchio in giù nei secoli dell'èra volgare. Nè di minore interesse per la determinazione del tempo è la fig. 6 (1) che rappresenta, col sistema de' piani sovrapposti, la successione della storia del giovane Siddhârta, ossia del futuro

Fig. 4.

Buddha custodito per volere paterno nel palazzo di delizie, attorniato dalle fanciulle e dai musici (piano superiore); e del medesimo che medita, mentre le compagne sono immerse nel sonno della stanchezza, sopra la vanità della gioia mondana (2). La guardia al principe dai lacunari di questa si specifica nell'altra fig. 7 dove i soldati in una foggia affatto indiana si tengono di fianco alla porta custodita, in una quadratura di motivi architettonici pertinenti al mondo occidentale (3).

(1) Fig. 6. Per la disposizione delle figure negli spazî separati da colonne, vedasi la tomba di Alessandro di Sidone.

(2) Si confronti all'uopo il bassorilievo dell'obelisco di Teodosio a Bisanzio.

(3) Nota il Burgess lo speciale interesse di questa scultura per la parte architettonica, ove si trova una mescolanza di stili, e cioè: i lacunari o alcove sof-

Fig. 5.

Fig. 6.

E un trionfo romano si direbbe raffigurato, e di tempi assai bassi, nella scena dell'*abhiniṣkramaṇa* o della dipartita del principe Siddhârta, del suo abbandono della casa e della famiglia per dedicarsi alla vita ascetica (fig. 8 ([1])).

Fig. 7.

Il soggetto è tra i prediletti, tanto della leggenda come dell'arte figurativa buddhistica, e ritorna frequente nelle sculture di Amarâvatî come in queste gandhāriche; tale essendo il punto culminante e più umanamente drammatico della leggenda del Buddha Çâkyamuni. Ed è anche questa la parte che trovò grazia in occidente sotto forma del romanzo di reputazione quasi universale di Barlaam e Giosafat. Gli

---

fittate del più tardo stile greco-romano, le colonne con capitelli persepolitani e basi indiane, i balaustri buddhistici per frisi, e il *torus* adorno alla romana.

Il Burgess, loc. cit., 15, 3, riproduce un frammento di altro bassorilievo rappresentante il medesimo soggetto; ma con una sola guardia alla sinistra della porta. L'architettura è identica. Le figure che stanno al disopra della porta e che il Burgess non osa spiegare pare a me rappresentino le due divinità custodi, di cui l'una, Çakra, preganti per la salvezza di Siddhârta chiuso nella torre, in contrasto con Māra il tentatore reso colla figura barbuta.

([1]) Un'altra scena dell'*abhiniṣkramaṇa* è riprodotta nel Museo di Lahore (Burgess, 13, 2).

studi che lo Zotenberg, il Liebrecht e il Rhys Davids sopratutti, gli hanno dedicato ci dispensano dal ritoccarne qui. L'autore del Barlaam e *Johasaf*, come va scritto, quale regolare trasformazione del sanscrito *Bodhisattva* (1), non è più Giovanni Damasceno; questi lo trasse da un testo originale che avrebbe avuto per patria la Siria, dove fu compilato nella prima metà del secolo VII, e forse più addietro nel VI o V secolo. Il racconto è di origine schiettamente buddhistica, è

Fig. 8.

la versione della vita medesima del Buddha, di cui Clemente Alessandrino non aveva conosciuto nel suo *Βουττας* altro che il nome.

La coincidenza del tempo di formazione di questa narrazione ai confini del mondo bizantino colle testimonianze dei rapporti artistici indiani e romano-bizantini è significantissima.

(1) Il *Ιωασαφ* del testo bizantino, nella forma araba di Ma'sûdi *Judasaf* è come il Weber già da tempo aveva notato, l'alterazione dovuta alla facile omissione di un segno in *Budsaft*; il quale riportasi alla forma Bodhisat o Bodhisattva suddetta.

IV.

Iconografia buddhistica.

Ma qui ci scontriamo ad un'altra importantissima coincidenza di tempo e di luogo, che stringe sempre meglio il legame fra i due estremi.

Si tratta della figura del Cristo trovata sovra un sarcofago proveniente dall'Asia Minore, studiato dallo Ainalow e dallo Strzygowski; che già ne avvisarono la somiglianza colle figure del Buddha dell'arte gandhârica' (1). L'età del sarcofago in questione è più tarda di quello analogo di palazzo Riccardi a Firenze, che il Robert assegna all'epoca degli Antonini; epoca, come si è avvertito, di più strette relazioni del mondo romano coll'India. La seriorità dell'altro si rivela specialmente nella parte architettonica, la quale si allontana per molti particolari da quella dei sarcofagi pagani; e porta le traccie dell'ornamentazione bizantina nelle distanze esagerate delle dentellature, nella trattazione rudimentale dei capitelli, nel manco delle volute doppie, nell'uso esclusivo del trapano anzichè del martello onde risultò quella forma dell'acanto pesante e angolosa che in Costantinopoli fu propria del tempo di Teodosio e divenne comune nel V secolo. La sovraimposizione di un nuovo membro fra il capitello e il timpano rimanendo cosa unicamente pagana non discende oltre il IV secolo; e così viene ad essere determinata fra il IV e V secolo l'età del sarcofago dell'Asia Minore (2).

La testa del Cristo ha tuttavia in esso il nimbo colla croce, che in occidente non appare prima del VI secolo; ma poichè codesto segno è di origine orientale, la sua presenza si concilia colla data di un secolo anteriore.

Ma più ancora ravvicina i due termini la proporzione data alla figura del personaggio sacro, maggiore assai spesso del doppio in confronto delle altre figure, la qual cosa si riscontra tanto nel Cristo bizantino quanto nel Buddha gandhârico. Si volle con questo rappresentare

(1) Cfr. Hans Graeven, *Ein Christustypus in Buddhafiguren; Oriens Christianus*, II, 1901, p. 159.

(2) Strzygowski, *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst.* Leipzig, 1901. Ainalow, *Hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst.* Petersburg, 1900.

la più alta dignità umana, per un tempo e per un'arte cui erano venuti meno mezzi più idonei di espressione. La posa di perfetta quiete dovea esser propria della concezione indiana del Buddha; e più che in piedi e movimentata, la figura avrebbe amato essere seduta e in riposo. Per contro il gesto della mano levata in atto di benedire deriva a questo tipo dalla posa consacrata del Buddha predicante, una delle sue tre pose di prammatica. Ed è questa che occorre più frequente nelle sue rappresentazioni anche a tipo classico (1).

Fig. 9.

La posa del Cristo del sarcofago invece è quella colla mano appoggiata alle pieghe del manto gettato sulla spalla; e tale si trova riprodotta in qualche modello gandhârico, che il Grünwedel aveva rilevato e rassomigliato alla rappresentazione del Sofocle del Laterano, che è quella con cui l'arte greca del secolo d'oro prescelse a significare la nobiltà spirituale. La figura anzi rimase come modello per le riproduzioni di ritratti di personaggi illustri, cui non mutavasi che il volto. Certamente lo scultore indiano non trasse il suo Buddha colla mano al manto da antichi esemplari greci direttamente, ma da forme che si erano propagate fin là per mezzo dell'arte cristiana (2).

Speciale delle figure cristiane e buddhistiche è il *chiton* che sopravanza sotto il manto, che non avevano le figure mascoline dell'età

(1) Vincent A. Smith, *Graeco-Roman influence of the civilisation of Ancient India. Journal of the R. Asiatic Society of Bengal.* Calcutta, 1900.

(2) Grünwedel, *Buddhistischen Kunst in Indien.* 1893.

greca. Si incontrano poi ambedue le forme della *paenula* o manto chiuso a campana che infilavasi passando il capo per l'apertura circolare; e del *pallium* o manto libero che si gettava e reggevasi sulla spalla

Fig. 10.

sinistra. Nè è scomparsa del tutto, come si rileva ancora da alcune delle figure qui addotte, la classica posa superba del braccio inarcato sull'anca delle antiche statue.

Fig. 11.

Trovansi per tal modo a confluire in queste rappresentazioni, che traggono dal modello classico, elementi originarî buddhistici da un lato con elaborazioni cristiane dall'altro. Come per le figure alate indiane che si riscontrano cogli angeli cristiani, la connessione fra l'arte del Gandhâra e l'arte cristiana specie quella delle chiese di Siria e

dell'Asia Minore, è innegabile. Sia che gli artisti dei secoli tra il IV e il VI d. C. si sieno incontrati; sia che le due linee mosse a lor volta dai prototipi classici da occidente da un lato, e dai tipi classici anteriormente trasportati ed elaborati nell'India occidentale dall'altro, abbian finito per ricongiungersi nei medesimi effetti.

Fig. 12.

Per quanto riguarda il fatto della sproporzione tra la figura di Buddha e quelle degli altri personaggi delle scene rappresentate, l'osservatore può di leggeri avvertire come il distacco sia minore e meno offenda il senso estetico quanto maggiore è la perfezione artistica delle sculture, che è a dire, quanto più esse sono vicine alla imitazione classica [1]. Tali le figure 9, 10, 11, che di indiano nulla hanno fuor del soggetto e delle persone principali che portano l'acconciatura dei capelli all'uso religioso.

[1] Secondo le congetture del Burgess, la fig. 13 rappresenterebbe il Buddha aggredito a colpi di pietra da Devadatta, il cugino suo nemico. Dall'altra parte sta il portatore del *vaǵra*, simbolo della folgore. Potrebbe parer quindi che le due figure nemiche fossero rappresentate per dispregio inferiori di tanto a Buddha. Ma la stessa inferiorità di proporzioni è data anche ai *devatas* assistenti alla scena; nè una diversa ragione può avere la prospettiva che si sia voluta dare; che, come può vedersi dalle altre figure, specialmente dalla 12, non preoccupava gran fatto l'artista indiano.

Invece la sproporzione aumenta in ordine decrescente del valore artistico, che per quanto è lecito arguire è anche ordine decrescente di secoli. Questa osservazione emana dal riscontro dell'una serie 9-11 di

Fig. 13.

bassorilievi coll'altra 12-14 specialmente nella trattazione del soggetto del n. 11, che è il *Dîpaṃkara-ǵâtaka*, o parabola se così potesse chia-

Fig. 14.

marsi, della Maddalena buddhistica. Nel nostro disegno 11 la simmetria del quadro e l'armonia delle figure sentono dei vicini modelli classici; e qui la prima, del Buddha, non sovrasta che di poco le altre. Ma in altre due riproduzioni della istessa storia citate dal Burgess nel Museo Britannico e nel Museo di Lahore si discende nella tecnica

ad uno stadio assai basso; e la figura del Buddha prende la proporzione esagerata di mezza volta le circostanti [1].

La genesi della figura del Buddha nelle sculture del Gandhâra, tanto diverse dal tipo genuino indiano, procede dal tipo di Apollo del periodo Alessandrino.

La tradizione indigena ci presenta la testa di Buddha caratterizzata dalla forte prominenza del cranio, ricoperto da fitti ma brevi

Fig 15.

ricciolini, col piccolo *κρωβύλος* sul vertice del capo e col quasi mostruoso allungamento dei lobi delle orecchie; quale si mantenne di poi normalmente nella iconografia dei paesi buddhistici.

[1] Secondo questa parabola Çâkyamuni era nato sotto le spoglie di Megha nella età di Dîpaṃkara « il luminare », ossia del ventiquattresimo Buddha suo predecessore. Incontrando il quale Megha, ricevuti dei fiori di loto da Bhadrâ una giovane fioraia, li fe' piovere sul capo di Dîpaṃkara; e inginocchiatosi distese la lunga sua capigliatura sul fango, perchè il Buddha vi passasse a piede asciutto. Per merito di tale devozione Megha ottenne di rinascere poi quale Çâkyamuni. La storia è originaria del Gandhâra, e fu tradotta sulla fine del VI secolo nelle versioni cinesi da Guṇagupta, un gandhâra.

Nel n. 52 della fig. 23, codesta maniera si osserva ancora, come in altre delle sculture gandhâriche, che si presumono più arcaiche; ma già il volto pur sotto tali tratti consagrati si viene meglio proporzionando, si fa più ortogonato, leptoprosopo, il taglio degli occhi orizzontale e fin dove lo comporta la espressione di assorbimento nirvanico, questi sono aperti e tondeggianti. In una parola, il tipo del Buddha dell'arte gandhârica di mongolide si venne arianizzando, fino

Fig. 16.

ad assumere, collo sviluppo di una capigliatura abbondante e ondulata e col ricco *κρωβύλος*, una certa somiglianza apollinea (fig. 15).

Siffatto tipo arianeggiante, e potremmo dir quasi europeo, si mantiene così nel Buddha gandhârico, e si accentua anzi in proporzione della finitezza dell'arte, della prossimità di essa a' suoi modelli classici. Si mantiene anche nelle rappresentazioni del Santo in momenti diversi da quello della beatitudine. Tale ad esempio nel Buddha emaciato dopo i 40 giorni del digiuno. Il soggetto è trattato con relativa frequenza nell'arte pengiabica, e interessante assai è la fig. 16, dove

il penitente posa sovra un piedestallo in cui è rappresentato il più antico tratto, lo stadio originario onde sorse la primitiva religione buddhistica: quello cioè del culto degli alberi e dei serpenti (1).

La più perfetta di tali rappresentazioni è data dalla statuetta di Sikri, condotta con tale studio e finitezza che se, in luogo della nera pietra e della costrizione dell'atteggiamento prammatico, fosse stata

Fig. 17.

trattata colla libertà delle mosse del rinascimento ed in più chiara materia, avrebbe potuto essere un S. Giovanni od un Cristo donatelliano o l'opera di eccellente scultore in avorio (2).

(1) È nota la opinione del Fergusson, da lui sostenuta con evidenza di prove, che una religione basata sul culto degli Alberi e dei Naga o Serpenti preesistesse nelle regioni etnografiche dove si svolsero poi le religioni buddhistica e giainica. Cfr. di esso autore *Tree and Serpent worship.*

(2) Di questa mirabile statua mi fu concesso portar meco dal Museo di Lahore, ove l'originale si conserva, una fedele riproduzione, che oggi fa parte della collezione di Bologna. Per quanto mi fu detto, una sola uguale riproduzione si eseguì pel re del Siam. Del prezioso acquisto sono debitore al sig. G. I. Brand,

Se ne togli la forma di prescrizione dell'orecchio, per le armonie del capo e del volto col naso aquilino e profilato e colla barba — rappresenti essa o meno un tratto caratteristico degli asceti o l'effetto naturalistico della quaresima di immobile astinenza — si distaccano siffatte figure dal normale tipo del Buddha. E come più in antico, per una linea, l'arte del Gandhâra si inspirò nella figurazione del suo eroe all'ideale dell'Apolline, così per una nuova linea si ricongiunge

Fig. 18.

Fig. 19.

alle concezioni del Cristo, quali si tradurranno poi in forme che si potrebbero dir quasi affini.

A rendere una idea meno incompleta dell'arte gandhârica per quanto riguarda la iconografia, riproduco alcune teste ; interessanti non solo per lo sviluppo della tecnica, quanto per lo studio dei differenti tipi etnici che caddero sotto la osservazione e lo scalpello degli artisti del Pengab.

---

curatore del Museo e direttore della annessa Scuola d'Arte di Lahore, cui esprimo la gratitudine dovutagli per le cure e molestie cagionate anche ad esso dal non facile invio.

Nella rappresentazione dei Bodhisattva o discepoli di Buddha, l'arte si mosse più liberamente che non intorno alla figura omai consacrata del Maestro.

In generale i Bodhisattva vengono resi con tipi principeschi, di râǵaputra, quale era la origine del Maestro stesso; altri sostenne che alcune di codeste figure rappresentassero Siddhârta, ossia Buddha medesimo nella sua giovinezza di principe mondano; mentre altri vi scorgeva veri e proprî ritratti di re e signori fautori del buddhismo (1).

Fig. 20.

Di comune le figure di questi personaggi hanno i baffi e gli ornamenti del capo, turbanti e diademi. Dalla fig. 18 che è nella trattazione arcaicizzante, con ornamenti di carattere persiano, attraverso la fig. 19 si si giunge alla fig. 20 di fattura tanto fina e delicata che torna difficile portarne esempio comparabile di secoli e di forme d'arte le più avanzate. Certamente la statua cui questa testa appartiene deve datare

(1) Contro la tendenza a riconoscere ritratti di personaggi reali nelle statue gandhâre, veggasi la interpretazione data dal Vogel della statua di Kuvera, il Plutone indiano, in uno studio presentato al Congresso di Hanoï e pubblicato nel *Bulletin de l'École française de l'extrême Orient*, 1903.

dalla migliore epoca della imitazione classica; e dev'essere stata contemporanea di opere di tale eleganza di composizione e tale accura-

Fig. 21.

tezza di esecuzione quali si rivelano nelle figurine del n. 21, attinenti ai soggetti in discorso; e nella gentile statuetta del Bodhisattva (fig. 22), che nella foggia indiana ci dà quanto di meglio avrebbe potuto fare l'arte di Grecia e di Roma trapiantate in Alessandria o a Pompei.

Di non minore interesse, per quanto di diverso valore artistico sono per noi le teste aggruppate nella fig. 23; le quali vanno dalla immagine del Buddha vicino ancora al suo tipo originario (524) a quella del Bodhisattva (520), accusanti palesemente il modello cui possono avere attinto nella testa matronale (509) che loro sovrasta. Dal capo mitrato del persiano (168), dalla nordica figura barbuta, scendiamo alla testa chiomata di tale foggia e di tale profilo (173) che meglio di qualsivoglia altro soggetto incontrato in codesto mondo dell'India occidentale si adatterebbe alle figure vestite di abiti del medio evo europeo che si scopersero dipinte sulle pareti dei templi buddhistici

Fig 22.

di Turfan. E a richiamarci tipi ed espressioni europee e di quel torno valgano anche i tratti della fig. 24 che paiono scolpiti senz'altro dal vero.

***

Assai numerosi sono i soggetti della seguente serie di uomini alati nella posa ricurva, inginocchiati o seduti, in atto di sostenere alcun peso. Sono questi i *garuḍa* o *suparṇa*, il mitologico popolo

Fig. 23.

degli augelli divini, che hanno il loro progenitore nel Veda. L'arte indiana li rappresenta tuttora nella forma naturale di uccelli, e la tradizione buddhistica specialmente ne tratta con predilezione, in rapporto alle loro lotte coi serpenti o *naga* (1). Il gruppo di una *naginî* o femina dei serpenti rappresentata come donna e rapita da una garuḍa in forma di augello — un riflesso del mito di Ganimede e dell'aquila — trovasi nel Museo Britannico, proveniente dalle scoperte nel Gandhâra (2).

(1) Nel Museo Britannico sono pure parecchie di queste figure, provenienti come queste da Gamâlgarhi. Ciò che prova la loro frequenza.

(2) Una rappresentazione analoga dell'uccello Garuḍa che rapisce i figli dei *naga* è in un altro gruppo anche del Museo Britannico e della origine medesima.

Ma l'arte occidentale ha finito col compiere su questi marmi il processo antropomorfico, e ad essi più nulla rimane della primitiva lor

Fig. 24.

forma all'infuori del simbolo delle ali. Ma ciò che più monta è l'ufficio cui li ha ridotti l'arte medesima: quello cioè di cariatidi o

Fig. 25.

atlanti; e il fatto che le loro teste riproducono perfettamente tipi europei. Nè può a meno di colpire la forma del cranio, ad es., della

fig. 28 che direbbesi di un senatore romano; o la testa con la trattazione particolare dei capelli e della barba; e in fine il capo ed il

Fig. 26.

torso di un Ercole (fig. 30) legittimo discendente del personaggio dell'arte greco-romana.

Fig. 27.

Nella fig. 31 appaiono delle curiose figure quasi di gnomi, che potrebbero sembrar avere parentela colle piccole e tozze persone dei

garuḍi. A stento essi potrebbero venir presi per *yakṣas*, i genii al

Fig. 28.

Fig. 29.

servizio di Kuvera, che di preferenza sono trattati nelle rappresen-

tazioni gandhâriche con tipi maschi, schiettamente indiani, con baffi e testa coperta di turbanti, qual'è la figura del Yakṣa del Museo Britannico riprodotto dal Burgess (1).

Ma più che i soggetti mi paiono interessanti i tipi, le mosse, la tecnica di queste due figure 31, 32; la libertà e vivacità dell'azione, l'insolita presentazione dei dorsi e la trattazione delle forme che troppo si scostano dalla maniera indiana per accostarsi, e ben da vicino, a quella dell'arte occidentale (2).

Fig. 30.

* * *

Nella iconografia delle sculture del Gandhâra s'incontrano certe rappresentazioni strane all'apparenza, ma che per la frequenza loro sono meritevoli di attenzione. Trattasi di scene di guerra, nelle quali cogli uomini vanno confusi gli animali.

(1) Che potrebbe però anzichè un Yakṣa, rappresentare lo stesso re dei Yakṣa o Kuvera; secondo le conclusioni ricordate del Vogel circa le analoghe statue da lui studiate.

(2) Si noti la figura barbuta che par sia di un devata o di Mara, e che tanto ricorda la testa di un Giove olimpico.

Del gruppo, fig. 33, esistente nel Museo di Lahore dette notizie il Burgess, descrivendo senza spiegare, le due figure. A me sembra si debba riconoscervi uno accoppiamento di elementi: un ricordo cioè di gladiatori, romani nella intenzione, rivestiti di armi e di ornati asiatici; come ad esempio l'orecchino alla testa europea, la spada mon-

Fig. 31.

golica cogli schinieri classici della figura in profilo; la daga romana ([1]), collo scudo che più che alla *parma* o all'*ὅπλον* classico ci richiama allo scudo ed alle insegne dei tempi di mezzo.

Ma a questo fan seguito altri gruppi di guerrieri con teste di elefante o di tigre, fig. 35, ed un esercito di antropoidi armati di ogni specie d'armi primitive, clave e coltelli, guidato da veri e proprî guerrieri armati di tutto punto, fig. 34. Così pure la fig. 36 rappresenta una schiera di uomini-bestie cornute capitanate da un guerriero in attitudine di sfida.

([1]) Il Burgess vi vede piuttosto il capo di una mazza o meglio mannaia.

Non è facile il dire che cosa vogliano rappresentare codeste scolture. La mancanza di notizie sul luogo preciso di origine, dei monumenti di cui facevano parte, accresce la incertezza. Per sicuro può ritenersi che le figg. 33 e 34 spettassero ad uno e medesimo soggetto; come dice il fregio sottostante al bassorilievo.

Il concetto di un esercito di bestie soccorritore di umane imprese, anche buone ed eroiche, non era remoto all'arte dell'India antica. Gli

Fig. 32.

ausiliari di Râma nella celebre epopea, furono appunto gli scimmii capitanati da Hanumant « il mascelluto » cui bene risponde la figura che qui, fig. 34, precede la fila delle scimmie, terribile per la pelle tigrina che gli ricopre il capo e la faccia mostruosa, specie di testa di Medusa, che gli para il petto; ma e più dalle forti mandibole che egli, unica arma, pone in mostra.

Questo ricordo classico dell'India, e sopratutto il suo significato debbono avere influito sovra altre concezioni analoghe. L'esercito degli scimmii simboleggiò, com' è noto, le razze oscure di pelle dell'India meridionale che parteggiarono per gli Arii nella conquista del Dekkhan e dell'isola di Lañkâ. Ora, assai probabilmente, anche in secoli posteriori, e seguendo il vezzo antico, il genio dell'arte popolare raffigurò come mostri e animaleschi volti i temuti e insieme spregiati nemici

del tempo. E assai probabilmente eziandio, gli studî ulteriori ci condurranno a identificare nell'uno o nell'altro animale questo o quello dei nemici dei Gandhâra. Forse stranieri invasori settentrionali, di un tempo che non deve aver preceduto di molti secoli il movimento defi-

Fig. 33.

Fig. 34.

nitivo delle orde di Mahmud di Gazni. Ad una tale età accennano ad un tempo la foggia dell'armatura di un tardo guerriero romano, e quella di un guerriero che ha tutto quanto occorre per essere ritenuto mussulmano. Tra i quali due, appare terza la figura scutata di un uomo, inerme pel resto, tozza ma ingenua, e in una posa che ci richiama alla immagine ben lontana e ben diversamente ideale del simbolico cavaliere della cristianità, fig. 34.

A giustificar meglio la presenza di siffatte rappresentazioni nei monumenti di quest'arte, vale la ragione del buddhismo; della parte cioè che esso ha fatta al mondo animale nella parabola e nelle figurazioni religiose — come conseguenza delle sue dottrine escatologiche.

Il concetto della continuità delle esistenze, della trasmigrazione delle anime individuate attraverso ogni possibile forma corporea, che dagli esseri animati poteva scender fino alle piante, disponeva il genio dell'arte buddhistica ad una attenta e benevola osservazione del

Fig. 35.

Fig. 36.

mondo circostante, e ad una predilezione dei soggetti animali come simboli di determinate condizioni psicologiche.

***

Non è il luogo di insister qui su tali cause che, a differenza delle tendenze antropomorfiche della poesia e dell'arte figurativa che ne portarono in Grecia i prodotti a così alto esponente di perfezione umana, condussero l'India sovra la linea opposta. Certo è che anche su

questa, anche sotto i simboli delle piante e degli animali, il genio indiano seppe toccare profondità non altrimenti arrivate di concezioni

Fig. 37.

morali; e in pari tempo aggiunse tale vivezza e plasticità a quei simboli da crearne e un ramo letterario, quale è il ben noto della favola

Fig. 38.

degli animali, e un ramo di arte figurativa, quale è questa di cui ora si tocca.

Basti riportare qui un solo esempio, che è tra i più ingenui, e per primitività di tempo, e per rozzezza di tecnica, e per semplicità d'immagine, col quale si è voluto rappresentare nel cielo della nu-

trizione la mutualità della vita. È uno dei tanti soggetti, che trovai riprodotto nelle sculture colossali delle roccie di Mahavellipor, e trattato con uguale amorevole festosità.

Un altro esempio ci presenta un ulteriore stadio di sviluppo della medesima idea di reciprocanza psicologica tra i due mondi; e cioè della virtù domatrice e quasi umanizzatrice dell'arte sugli stessi animali per natura più feroci. La fig. 37 ci rende i resti del gruppo di una donna seduta sopra una fiera, un leone, nello stile della rappresentazione convenzionale. Secondo il Grünwedel trattasi di Sarasvatî, la dea Suada della eloquenza e della musica; colle corde della sua lira essa ha ammansata la fiera che, nella sua espressione, comunque resa e conservata nell'attuale frammento, si volge quasi sorridente. È, se mi si può passare la frase, l'embrione profetico di quelle creazioni simboliche, che l'arte occidentale ha derivate in remote corrispondenze di senso muovendo dal mito di Orfeo fino al gruppo incomparabile simboleggiatore della bellezza dominatrice nella donna portata sul dorso della pantera dell'artista di Francoforte.

V.

I motivi architettonici.

Fig. 39 (*a*).

La trasformazione dei capitelli corinzî che li va restringendo nella forma cubica arrotondata in basso; l'apparire della figura per mezzo

ai fogliami che ha nei rapporti di Buddha col culto delle piante una naturale e legittima derivazione; l'insecchirsi del fogliame stesso nelle

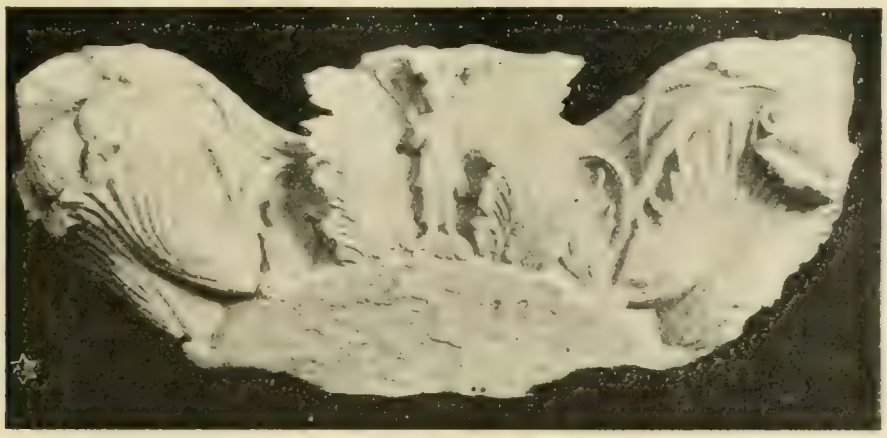


Fig. 40 (β).

Fig. 41 (γ).

Fig 42 (δ).

trame e negli arabeschi; lo svilupparsi di poi delle figure degli animali nei capitelli e nei basamenti; lo svilupparsi sul capitello di un

secondo abaco o pulvino, sono tutti fenomeni caratteristici, elaborazioni speciali con che gli elementi indigeni hanno reagito sui modelli dell'arte classica portata nell'India, e che poi, per le medesime vie, si sono riflessi verso l'occidente, dove fecersi specialmente visibili nel periodo della evoluzione caratteristica dell'arte bizantina, intorno al VI secolo (1).

Fig. 43 (ε).

Dei capitelli gandhâra, specie di quelli di Jamalgirhi, il Fergusson giudica che sieno più greci che romani nel carattere del fogliame,

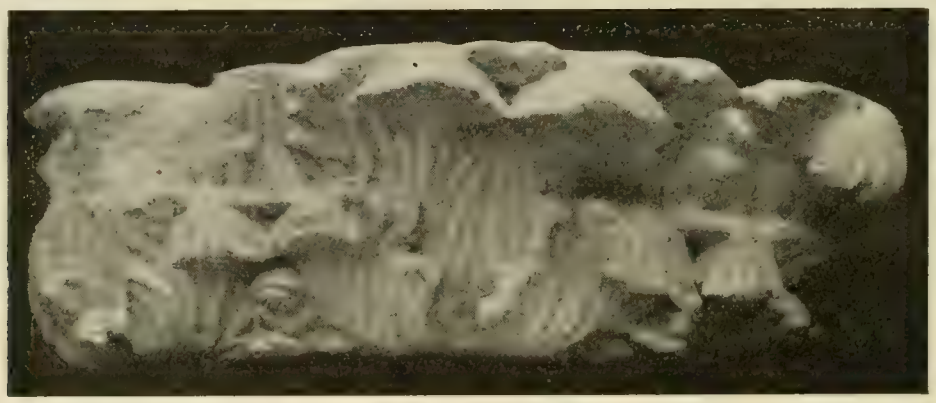


Fig. 44 (η).

ma più romani che greci nella forma delle volute e nel disegno generale. E conclude che meglio è forse il dirli, anzichè altro, bizantini.

(1) La Siria è il confine estremo orientale ove i nostri storici dell'arte giunsero a ritrovare gli elementi delle mescolanze elleno-orientali, onde generaronsi i tipi bizantini. Si vedrà più innanzi come la Siria sia stata dal secolo di Açoka in poi uno dei punti d'arrivo della propagazione buddhistica. Quanto lo stûpa possa aver contribuito alla sostituzione della cupola classica colla bizantina, sorgente isolata nel centro, spesso su base quadrata, può ammaestrarci la evoluzione delle forme di quel genere di monumenti nell'India.

Gli esemplari offerti dal Fergusson [1] in incisioni da fotografie sono due; il secondo è il medesimo del nostro α meno il pezzo messo sotto

Fig. 45 (ι).

a forma di zoccolo, come al γ, per semplice sostegno, nel Museo di Lahore, ove ora si trovano cogli altri qui riprodotti. Caratteristica

Fig. 46 (ϑ).

è quivi la figura del Buddha, o di un bodhisattva, or seduta, ora in piedi, togata e nell'atteggiamento dell'insegnare, della predicazione. Si è no-

[1] Op. cit. p. 173, figg. 94-35.

tato come siffatta apparizione della immagine sacra nel mezzo delle volute delle foglie d'acanto trovi nell'India buddhistica più che altrove la ragion propria, nativa, di essere. Perocchè essa deriva direttamente dal culto delle piante, col quale la religione del Buddha e la sua leggenda intimamente è connessa. Va segnalata inoltre la presenza di animali, visibili nella riproduzione (94) del Fergusson meglio che nel

Fig. 47 ($\varkappa$).

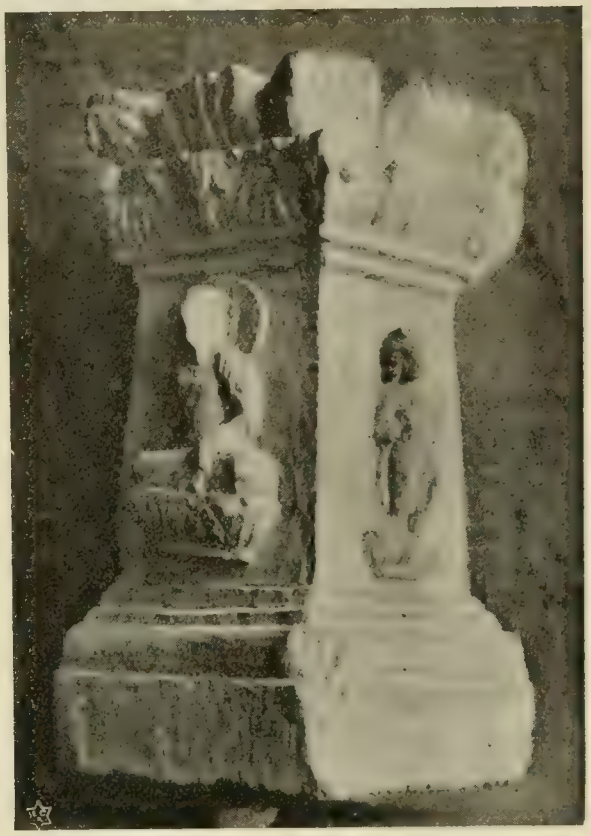


Fig. 48 (λ).

nostro scorcio del capitello β: da un lato un porcellino, dall'altro un animale favoloso, una specie di centauro mezzo leone e mezzo genio alato [1].

La serie dei capitelli che qui facciamo seguire δ, ε, η, ϑ, ι — mentre dimostra la frequenza di tali soggetti, offrirà materia al com-

[1] La continuità di questa rappresentazione che si richiama prima d'ogni altro — meno il volto barbuto — ai cherubi assiri, si prosegue in monumenti relativamente tardi dell'India. Un bell'esempio ci è dato dalle sculture di uno dei *gopura* di Madras, di cui l'ingrandimento esiste nella collezione di Bologna. Invece il tipo del centauro prevale nella rappresentazione di Sanchi, altrove citata.

petente osservatore per giudicare dei caratteri e della età di essi, e quindi della attendibilità della opinione espressa dal Fergusson.

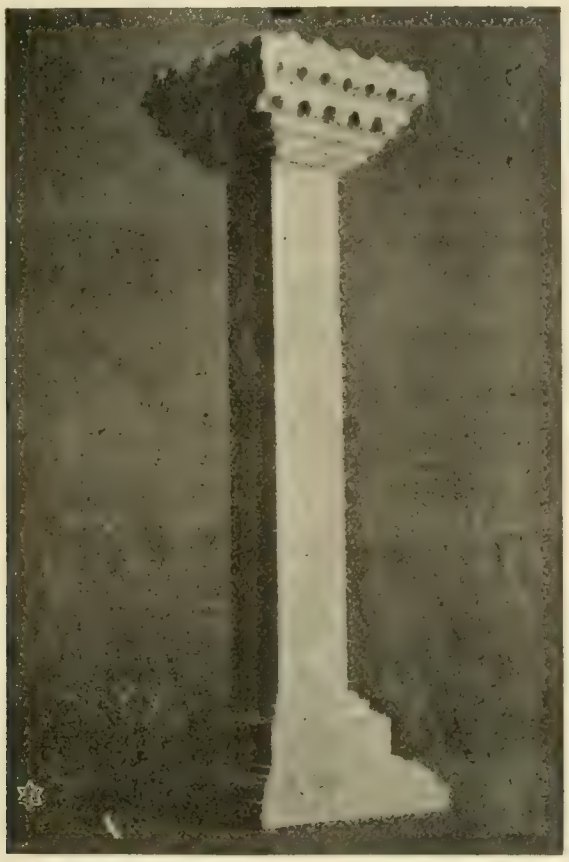


Fig. 49 (μ).

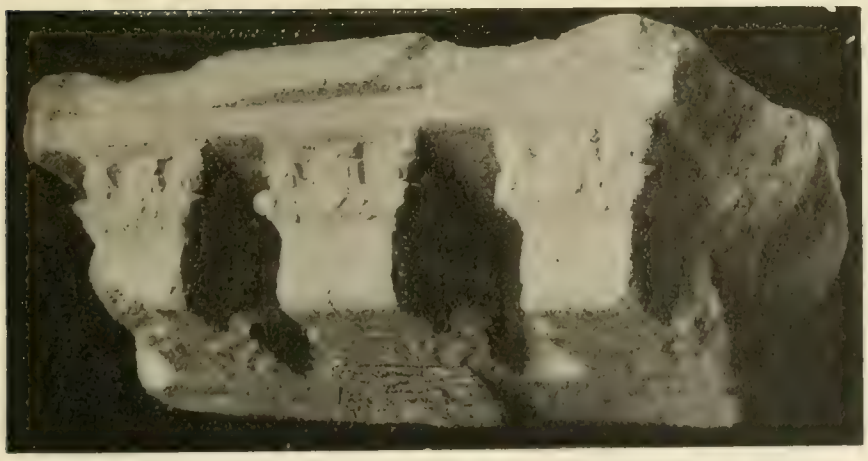


Fig. 50 (ν).

A completare quest'ordine aggiungiamo le due steli $\varkappa$ e λ, di cui sopratutto interessante la seconda avente l'aspetto di un'ara. Sovra una

delle faccie, la principale, è scolpito in rilievo Buddha seduto, col nimbo; sull'altra faccia di sinistra, e verisimilmente come su quella di destra,

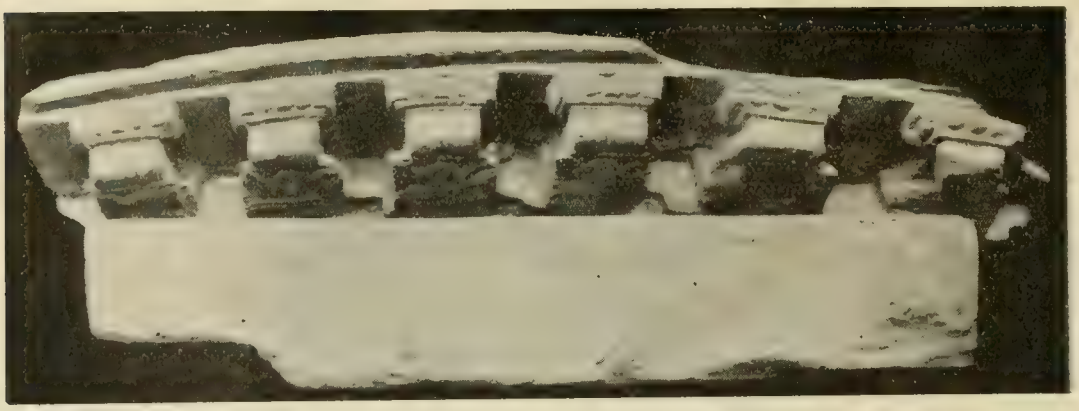


Fig. 51 (*o*).

la figura in piedi dell'uno dei discepoli. Tanto l'uno quanto l'altro posano sovra un capitello sospeso.

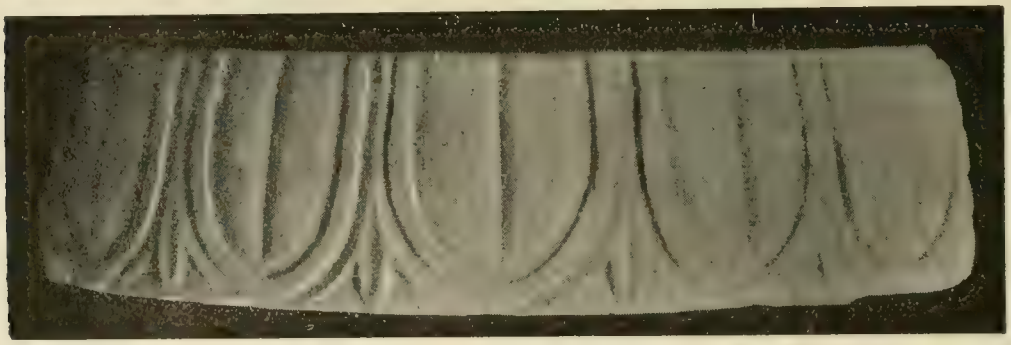


Fig. 52 (*π*).

Non credo necessario insistere sulle ragioni, per le quali mi è parsa interessante la riproduzione dello svelto pilastro col novissimo e raro capitello cubico a doppio ordine di dentelli (fig. *μ*).

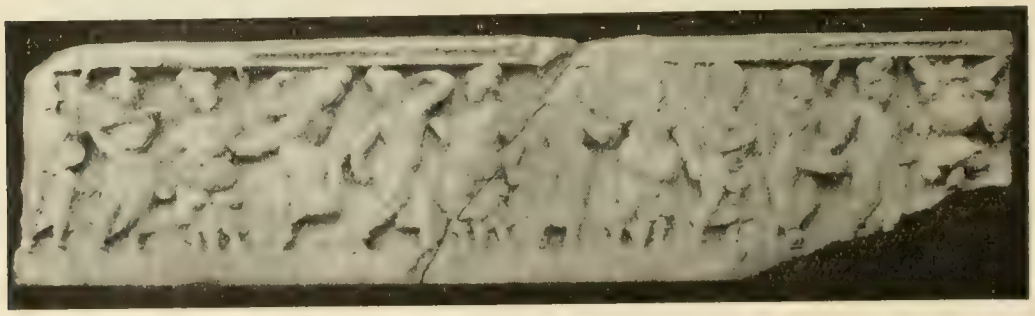


Fig. 53 (*ρ*).

Ad esempio delle cornici, degli ornati dei fregi, valgano le figure qui riprodotte *ν*, *o*, *π*.

Ma nulla è più adatto a rendere le prove palpabili della conferma dei varî elementi; classico, occidentale, e indigeno indiano, quanto i frisi dei frontoni da una e dall'altra di quelli che in ma-

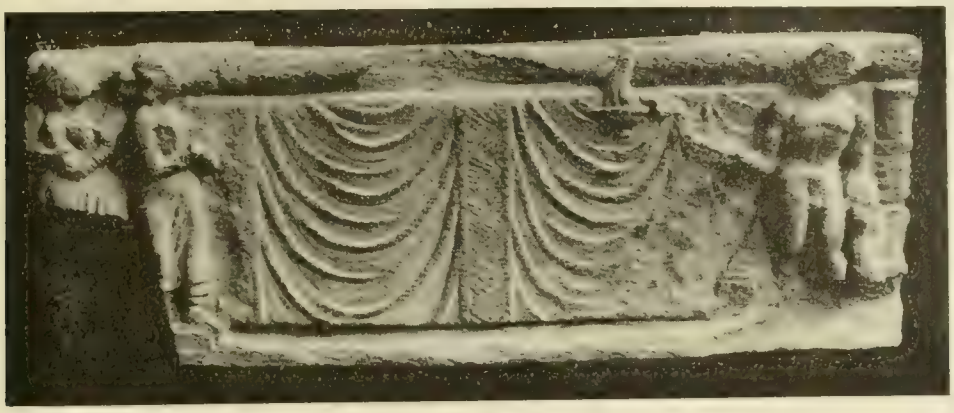


Fig. 54 (σ).

niera del tutto indo-buddhistica ornano le gradinate degli stûpa [1] La ricchezza e varietà di questi e insieme le diverse fonti dei loro soggetti si possono arguire dai disegni che trascegliamo dai gradini

Fig. 55 (τ).

dello stûpa di Jamâlgirhi e che stanno fra i due estremi della tipica rappresentazione della usanza indiana nel coro divino delle *apsaras* e dei *gandharvi* celesti del mito che ha preso forma nelle persone delle baiadere e dei musici terreni; dal motivo classico per eccellenza della simmetrica processione dei putti reggenti le lunghe ghirlande dei fiori; da quegli *encarpa* che hanno steso le loro propa-

[1] Il tempio di Mendoet nell'isola di Java e quello di Boro Boedoer, esemplari dell'arte indo-buddhistica propagatasi verso l'Oriente estremo ci porgono ulteriori modelli di siffatta ornamentazione. In una con altri e interessanti casi di rappresentazione, a fine simbolico, di soggetti tratti dalle note favole degli animali e dai ǵataka, vedasi gli *Studi di filologia indo-iranica*; II congresso di Hanoï, p. 63.

gini nell'India da un lato, e dall'altro ai monumenti di Ravenna bizantina [1]. Le figure *v*, frammenti di un plinto nel Museo di Lahore,

Fig. 56 (*v*).

Fig. 57 (*ψ*).

riscontrano con fig. *τ*, quale si ritrova nei monumenti di Amrâvatî e di altri tempii buddhistici dell'India. Hanno dunque colle danze

[1] Ricordiamo gli esempi di S. Vitale. Sul motivo molto applicato all'arte romana ma noto anche all'arte greca, v. Altemann, *Die Griechischen Sarcophagen*. Berlin, Weidmann, 1902.

sovra descritte (ϱ), e coi frisi rappresentanti i *ǵâtakas*, acquistato un perfetto indigenato tra l'opere dell'arte buddhistica.

Fig. 58 (φ).

Chiuderemo questa serie cogli esemplari di spiccato stile classico dei fregi angolari o palmette (v, ψ) e di φ per cui ritorna la ragion della figura umana che si svolge dal motivo delle piante e dei fiori.

Fig. 59 (ω).

cui si accennò poc'anzi a proposito dei capitelli. E, come a suggello dell'intimo connubio di forma e materia dell'arte classica colla tradizione buddistica, poniamo la interessantissima fig. ω. È la base probabilmente di un *siṃhâsanâ* o « trono leonino » (1) e tra le zampe è

(1) Sopra un analogo trono siede il bodhisaitva in una scultura originante da Nathu o Samghâo, località nella parte settentrionale del distretto di Yusufzaï.

rappresentata una scena di baccanale; senza alcun dubbio un episodio

Fig. 60.

Fig. 61.

della vita di Buddha quando ancora principe reale, come Siddhârta, passava la giovinezza tra le delizie e le orgie del paterno palazzo.

Le figure dei due uomini, specie quella di destra, sono schiettamente romane, come rispondenti al tipo della bellezza europea le forme delle donne; la concessione fatta a simboleggiare la donna indiana

Fig. 62.

del soggetto sta solo nelle armille che ne ornano, secondo il costume. le braccia e i piedi.

Un esempio interessantissimo della combinazione dei diversi elementi, del classico coll'indiano ci si presenta nella cupola di una *stûpa* o *ćhatya*, il tabernacolo o reliquiario come si può chiamare nei tempii buddhistici, che è il più delle volte la riproduzione in piccolo del grande edificio, la interna e nucleare concezione del tempio stesso.

Qui noi vediamo il classico fregio dei putti reggenti il corso delle ghirlande, e posanti sopra ordini di dentelli e fregi, alternati colle cinte degli steccati o graticci, proprie e caratteristiche dei buddhistici monumenti, dei grandi stûpa di Bharhut, di Amrâvatî, di Sanći (1).

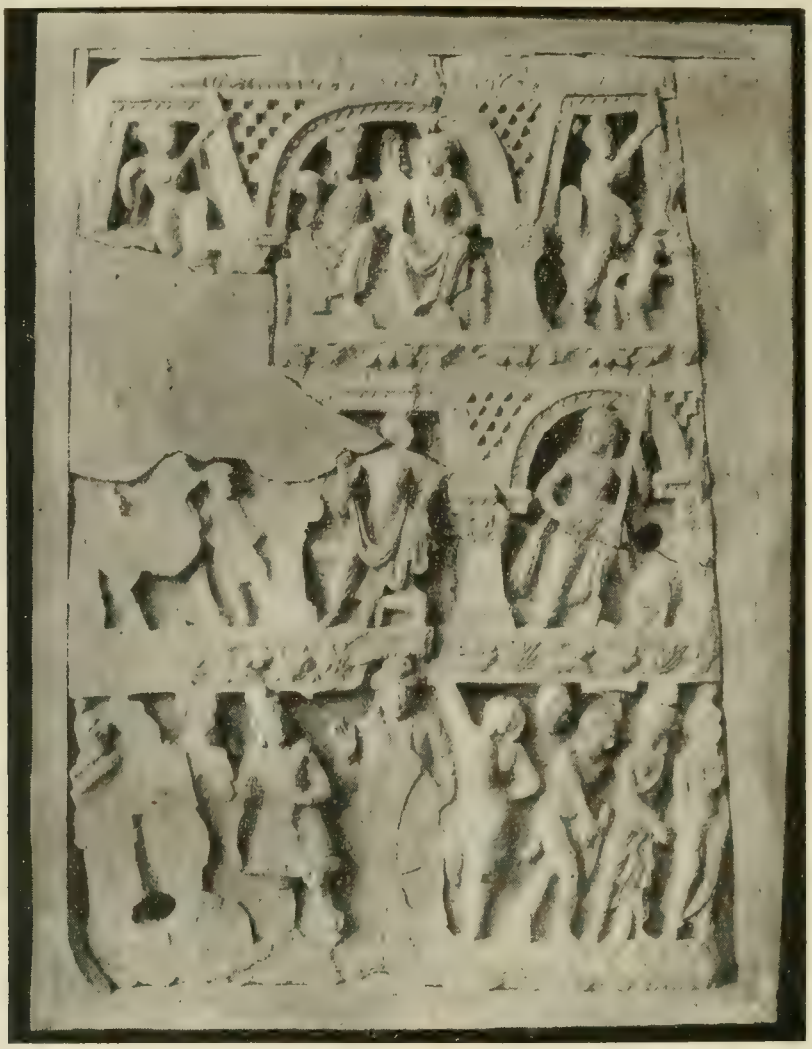


Fig. 63.

Più prevalentemente indiani sono i motivi architettonici e decorativi della fig. 62, nella quale ci si delinea un tipo di rappresentazioni in edicole che prenderà grande sviluppo nell'arte buddistica,

(1) La fig. 53 esiste nel Museo di Lahore, come le seguenti, dove si trova la parte inferiore di un altro stûpa, all'apparenza e nelle proporzioni di un grande porticale, di uno stile quasi purissimo classico in tutta la parte architettonica; e buddhistico per forma e contenuto dai bassorilievi scolpiti in forma di metopi, riproducenti altrettante scene della vita o ǵâtaka di Buddha. V. Burgess, loc. cit., tavola 6.

e che noi possiamo comparare in tutto a quelle rappresentazioni dell'arte sacra che nell'oriente come nell'occidente cristiano prendono il nome volgare ma assai bene appropriato di *maestà*.

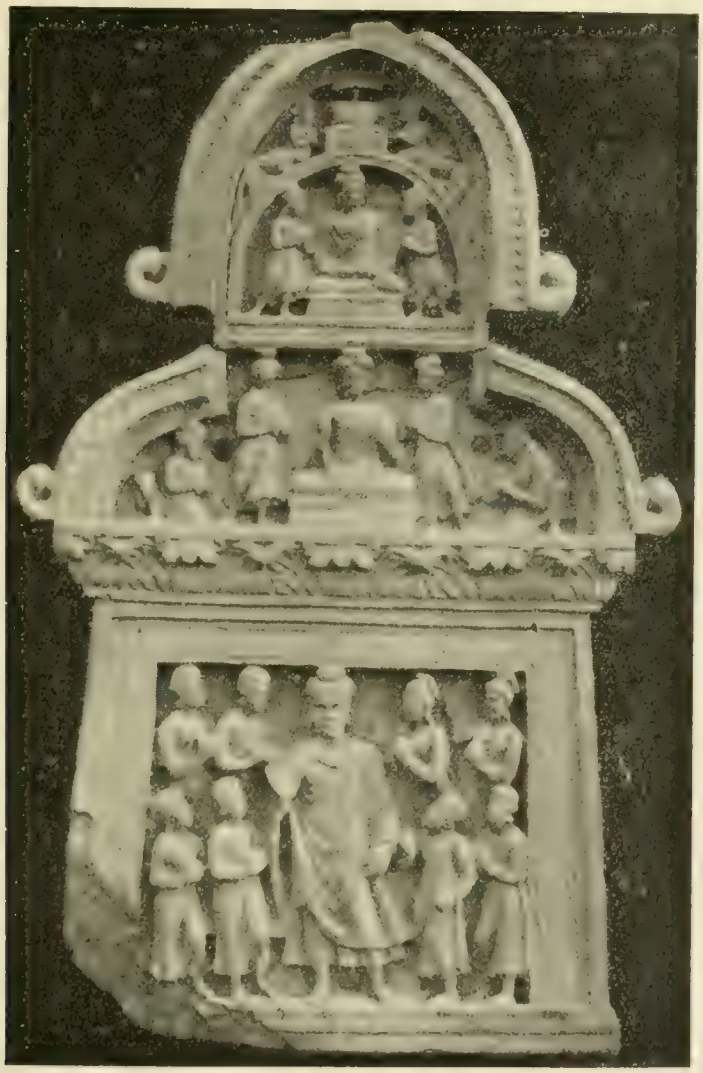


Fig. 64.

Qui il Buddha siede più indianamente che non sul *siṃhâsana* o trono leonino di cui si toccò alla fig. 59, sopra il *padmâsana* o sedile di loto, il suo natural trono. Più che lo scontrarsi delle figure in toghe e pose classiche con quelle in veste e posa indiana ci interessano qui la disposizione per piani, i colonnati e gli archi di questi bassorilievi.

Il tipo dell'arco a ferro di cavallo è antichissimo nell'India. Esso è nei frontespizii che rappresentano, nel taglio della roccia, la forma

architettonica del *chaitya*, sull'ingresso delle caverne [1]. Uno dei primi esempi lo abbiamo nella facciata del Lomas Richi in effetto, e in riproduzione nei bassorilievi di Buddha-Gayâ e di Bharhut.

Nei ćhaitya veri e proprî il tipo si sviluppa caratteristicamente, come nella roccia sull'ingresso dei tempii di Bhaǵa e di Karli, per raggiungere il massimo grado di applicazione e di perfezione nelle facciate dei tempî sotterranei di Bedsa e di Nassick nelle montagne dei

Fig. 65.

Ghats occidentali fra il 200 e il 1° secolo avanti Cristo, e complicarsi in disegni quasi trilobati nei sovrapporti delle caverne di Aǵanta e di Ellora.

Codesto arco, destinato a lunga vita e sviluppo nell'architettura tanto dell'oriente indo-mussulmano come dell'occidente cristiano, ci appare già nei monumenti del Gandhâra sulla via della trigeminazione.

Immaginiamo una stele, nelle proporzioni che ci possono essere date da un'ara come ce ne dà esempio la fig. 58, con accentuazione

[1] La più antica di queste caverne, quella di Satapanni, data dal 543 a. C. (nelle vicinanze di Raǵagṛha); ma ancora non riveste caratteri architettonici. Fergusson, 108-9, e segg.

di quel concetto che si era offerto al genio architettonico primitivo sì dell'oriente come dell'occidente: vale a dire della maggiore ampiezza della base in rapporto alle altre linee del corpo, ossia il concetto piramidale. La stele vi finisce nel capitello corinzio. Ma il piano superiore, il toro pel fuoco, per l'*agnis* sacrificale (1), non ha più ragion

Fig. 66.

d'essere nella religione buddhistica che non conosce alcuna forma di sacrificio. Si impone invece il concetto del *ćhaitya*, della theca o tabernacolo delle reliquie o delle immagini. Quindi una cupola, e rispettivamente un arco che copra tutta la ampiezza del capitello. Ma poichè la linea conseguente dell'arco avrebbe portata la cupola stessa ad

(1) La *vedî*, l'ara degli indo-arii del periodo vedico, dette ragione, fino ad un determinato periodo, delle steli scoperte, come la fig. 48.

una sproporzione rispetto alla base, l'arco si strozza e si acquatta, e la mozzatura si risarcisce nello slancio nuovo di un arco minore che compie il disegno a guisa di cimiere o pinacolo. Ed ecco l'arco sovrap-

Fig. 67.

posto alla base formata dalla congiunzione di altri due archi dello stesso raggio che ci dànno il principio della trilobazione ([1]).

Fig. 68.

([1]) Lo sviluppo del sistema trilobato, che prima d'ogni altro informò tutta l'architettura della contigua regione del Kàçmîr, e le proporzioni dell'arco coi simboli caratteristici dell'arte persiana, dimostrano alla evidenza l'indigenato di questo tipo architettonico (fig. 65).

Un monumento quasi identico alla nostra fig. 64 tratto dagli scavi di Sanghâo, mostra con quello del Museo di Lahore (fig. 62) la frequenza, che è quanto dire la natural ragione, di siffatte produzioni nell'arte buddhistica della regione che studiamo.

Fig. 69.

La fig. 66 ci richiama a quanto innanzi osservammo, al n. 62; ma ci interessa, oltrechè per la leggenda e l'agiologia buddhistica, per il fatto che il čhaitya intorno alla statua del santo è formato, anzichè con elementi architettonici, colle figure stesse dei personaggi che gli fanno corteo. Le quali figure, giova notarlo, sono eseguite con tale libertà di concetto e con tale finitezza di esecuzione, più che di scalpello quasi di cesello, da doversi ritenere pertinenti al più felice periodo dell'arte gandhârica.

Siffatti caratteri si riscontrano infine nelle composizioni che come la fig. 67 rappresentano un grado ulteriore di perfezionamento artistico, meglio rispondente al genio occidentale. Tale che noi potremmo, se ne togli qualche particolare indigeno, prenderla per una di quelle

glorie di angeli e di santi che intorno alla figura del Redentore seppero evocare con pensiero e sentimento cristiano ma con iscalpello classico, dai sarcofagi pagani, gli scultori del rinascimento.

Fig. 70.

La applicazione delle scene sacre a fregio delle parti delle opere architettoniche ci porge degli esempî che come la fig. 68, ci trasportano sempre più, colla visione dei sovrapporti delle chiese romaniche, verso i procedimenti e lo stile dell'arte di occidente; di tempi e di paesi nei quali i motivi dell'oriente ebber tempo di peregrinare, e di ricomporsi tra i monumenti dell'Europa per antico diritto di cittadinanza.

XVI.

L'ARTE VENETA A CRETA [1].

Conferenza del dott. GIUSEPPE GEROLA.

Chi si faccia a considerare quanto tristi fossero allo stanziarsi del dominio veneto in Creta — e durassero poi — le condizioni del regno, eccezionalmente disadatte, anzi contrarie addirittura ad ogni attecchire e svilupparsi di arte, non potrebbe a meno di restare sorpreso davanti alle prove di quella fioritura di vita artistica nell'isola, della quale non sono scomparse ancora tutte le tracce; non potrebbe a meno di rimanere sorpreso, se imparato ormai non avesse che, ricco ed onnipotente in patria, come limitato di mezzi e minacciato nei lontani possessi di Oriente, il popolo veneziano portò seco sempre e dovunque quel meraviglioso suo senso dell'arte, che, se cogli ori ed i marmi preziosi erigeva i più superbi templi in cui mai siasi adorato Iddio, i più sontuosi palazzi in cui principe abbia abitato, con pochi e vili colori ed una tavola di legno creava una Madonna del Giambellino.

***

Comperata nel 1204, durante le fortunose gesta della quarta crociata, l'isola di Creta non fu dai Veneziani occupata se non qualche

[1] Per iniziativa e merito del R. Istituto Veneto, e coll'aiuto di enti morali e di munifici privati, una speciale missione scientifica per più di due anni lavorò in Creta per raccogliere tutte le memorie del dominio veneto nell'isola, studiare ed illustrare quei monumenti e riprodurli in piante e disegni, in fotografie ed in calchi. — Si veda G. GEROLA, *Relazione dell'incaricato dal R. Istituto Veneto nell' isola di Creta*, (*Atti del R. Istituto Veneto*, vol. LXV. Venezia, 1902). — Cfr. pure le antecedenti *Relazioni* del segretario comm. G. Berchet, pubblicate negli *Atti* stessi. — Del lavoro definitivo *I monumenti veneti dell'isola di Creta*, è finito di stampare il vol. I, parte I, Bergamo, 1905.

anno più tardi, dopo che ne furono cacciati quei pirati genovesi che se ne erano insignoriti (1).

In parecchie riprese quasi trecento fra nobili e popolani abbandonarono allora le venete lagune, inviati dalla madre patria a colonizzare le sterili lande cretesi, a loro in giusta proporzione distribuite. Ufficialmente poi più non vennero mandati da Venezia novelli coloni, bensì, e quelli che vi erano si propagarono, ed altri vi arrivarono alla spicciolata, assieme col clero, assieme coi mercanti ed assieme ai magistrati, ai quali la Repubblica aveva affidato il governo dell'isola (2).

Con tutto ciò l'elemento veneto rimase sempre incomparabilmente inferiore a quello greco. Chè alcuni coloni rimpatriarono, altri lasciarono spegnere le famiglie loro, cui più non bastavan ad essi le forze di mantenere, altri in fine si vennero poco a poco incrociando talmente cogli indigeni del paese, da perdere del tutto non solo i diritti, non solo la lingua ed i costumi della madre patria, ma ben anche il ricordo dell'origine loro. E a poche centinaia di anime si trovò così limitata la popolazione veneziana di laggiù, cui era affidato il compito di eternare nei monumenti la traccia potente del proprio dominio.

Ma se povero ne era il numero, misere addirittura erano le sue condizioni economiche per cause svariate e molteplici che troppo lungo tornerebbe l'esaminare qui (3).

Stremati di mezzi, avviliti, malsicuri, ed odiati dall'elemento greco — che tuttavia al pari di loro versava in miserabili condizioni — i Veneziani erano pur tormentati da ogni genere di calamità, dalle carestie, dai morbi, dai terremoti. « *Se possibile fosse* » scrivevano i nobili di Candia nel 1583 al ducale dominio, « *se possibile fosse che sua Sublimità et tutti li gravissimi et illustrissimi padri con gli occhi propri vedessero la maggior parte di questa nobiltà in quanta povertà et miseria siano hoggidì caduti, per molte necessità che continuamente sono portate dal tempo, talmente si sentiriano ripieni quelli illustrissimi signori di compassione et pietà, che come a suoi carissimi et obedientissimi figlioli ognh'ora cercherebbero di agiutarci et sollevarci da così aspre necessità. Per ciò che... tanto in-*

(1) G. Gerola, *La dominazione genovese in Creta* (*Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto*, serie II, vol. VIII, fasc. 2, 1902).

(2) E. Gerland, *Kreta als venetianische Colonie* (*Historisches Jahrbuch*, vol. XX, fasc. 1, 1899); H. Graf zu Dohna, *Kreta unter dem Banner von S. Marco* (*Nord und Süd*, fasc. 290, 1901).

(3) G. Gerola, *Candia all'epoca veneziana* (*Rassegna Internazionale*, anno II, vol. VII, fasc. 3-4).

deboliti et tenui di beni di fortuna si ritroviamo, che non si vede in noi alcuna vestigie o sembianza di quel glorioso sangue veneto: onde sforzati dal bisogno, sono in noi spenta ogni sorte di reputatione et dignità; et già, non potendo altramente mantenersi, si reducemo a trapassar la nostra vita in villa, abbandonando del tutto ogni sorte de civil conversatione, e lavoriamo con le proprie mani la terra: spettaculo degno di amarissime lacrime, a considerare quanto sia stata alta et felice, piena di honori et dignità la condittione nella quale li nostri antichi si ritrovavano, et hora humili et bassi in stato così infelice et angusto ritrovarci (1).

Aggiungiamo a tutto questo le continue incessanti guerre: le rivolte e lotte intestine degli indigeni contro i dominatori (2); i tentativi di conquista dei Genovesi e dei Bizantini; gli assalti dei pirati; e finalmente l'avanzarsi fatale del Turco: onde i miseri coloni erano costretti a consumar le poche loro sostanze in fortificarsi entro terra contro i pericoli interni, a premunirsi alle coste contro le sorprese da fuori. Ed agevole ci riuscirà formarci un'idea delle difficoltà immense che si opponevano ad un più libero sviluppo delle arti belle nell'isola.

Tuttavia, da un altro punto di vista ancora ci conviene considerare la cosa.

I coloni veneti aveano abbandonata la patria nei primi anni del dugento, in una di quelle brevi sue epoche di ristagno artistico, che tanto più fanno risaltare la susseguente abbondanza e ricchezza di produzioni. Nè più d'allora in poi furono dessi in diretto contatto coll'arte veneta, quando questa superbamente fioriva nelle più meravigliose creazioni sue; mentre pochi e di nessun valore, se escludiamo gli architetti militari, approdavano alle lontane spiaggie cretesi quei maestri, che a Venezia invece erigevano i loro marmorei palazzi sulle rive del Canalgrande e ne ravvivavano le sale coi più vivaci dipinti che il sole veneto abbia ispirato.

Digiuni così, in certo qual modo, fin dall'origine, nè rinsanguati poi sufficientemente dalla madre patria, troppo deboli si trovarono gli

(1) *Venezia: Archivio di Stato. Senato Mar.* XLVI, 267.

(2) *Σ. Α. Ξανθουδίδου, Συνθήκη μεταξὺ τῆς ἑνετικῆς δημοκρατίας καὶ Ἀλεξίου Καλλιέργου* (*Ἀθηνᾶ*, vol. XIV, 1902). — F. Nani Mocenigo, *Delle ribellioni di Candia.* Venezia, 1902. — J. Jegerlehner, *Der Aufstand der kandiotischen Ritterschaft gegen das Mutterland Venedig* (*Byzantinische Zeitschrift*). — M. Tabarrini, *Francesco Petrarca e Luchino dal Verme condottiero nella guerra di Candia.* Roma, 1892. — *Σ. Ζαμπελίου, Ἱστορικὰ σκηνογραφήματα. Ἀθήνησιν,* 1860. *Ἰ. Δ. Κονδυλάκη, Ἱστορία τῶν ἐπαναστάσεων τῆς Κρήτης, Ἀθήναις,* 1893.

artisti veneto-cretesi di fronte all'invadente bizantinismo, che, se in Venezia stessa vantava remote tradizioni, a Candia trovavasi addirittura a casa propria. E come questo intimamente esercitò la sua azione sullo spirito e sulla tecnica delle opere d'arte da essi create, così estrinsecamente pure influenzò la natura stessa di quei prodotti, limitando la pittura alla sola agiografia, escludendo affatto dalle chiese la statuaria, e più ancora ogni cosa pervadendo con quel noioso suo spirito di conservazione, che sì fattamente impacciò ogni ulteriore sviluppo artistico, da sembrar quasi volesse soffocare l'arte veneta entro quei limiti quale erasi mostrata al suo primo apparire nell'isola.

Eppure la congiura delle circostanze e la forza degli ostacoli non valsero a contenere e spegnere il prepotente bisogno di estrinsecazione artistica del popolo: e Creta, meno ricchi e meno numerosi sì, ma pure ebbe anch'essa — e ne va orgogliosa — i suoi monumenti veneti.

***

Oh! dall'alto di una galera altiera del suo vessillo di S. Marco aver allora in sul bel cinquecento potuto mirare le bianche nuove mura di Candia scintillare di fra quelle onde e quel cielo eternamente azzurri, le svelte torri ed i campanili delinearsi in quell'estensione di campagna perduta di glauchi oliveti e di viti ubertose, fin giù alle lontane giogaie dell'Ida circonfuse di tanta mitica gloria!

Uscita dai troppo angusti confini antichi, la capitale del regno si era andata estendendo al di fuori, ed avea eretta in sua difesa la seconda poderosa cinta di mura. Dalla piazza di S. Marco, ove era il tempio dell'Evangelista, ove il palazzo ducale, quello del capitano e la loggia, un intricato labirinto di strade e viottoli conduceva alle piazze minori, decorata ognuna di una monumentale fontana; e di qui alle cento e più chiese fra greche e latine onde adornavasi la città, alle case ed ai palazzi dei nobili, al porto, agli arsenali, alle mura.

San Francesco, il più celebrato fra quei templi, famoso per le preziose sue reliquie, ergeva allora superba la fronte, insignita del portale che il papa avea mandato da Roma (1), e racchiudeva all'interno pregiate tele della maniera dei Vivarini, del Marescalco, del primo Palma e del Bonifacio (2). Mentre le abitazioni dei patrizi, a

(1) *M. Ρενιέρη, Ἱστορικαὶ μελέται· ὁ ἕλλην πάπας Ἀλέξανδρος Ε'. Ἀθήναις*, I, 1881.

(2) G. Gerola, *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia* (*Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto*, serie III, vol. IX, fasc. 3-4) 1903.

testimonianza dei contemporanei, erano « *copiose di nobilissimi appartamenti, con belle et spatiose salle di finissimi pani ornate et armi, in soma come quelle della città di Venetia* » (1).

Dal porto, ove riversavansi i mercanti forestieri dalle vivaci e strane foggie di vestire, ripercuotevasi la vita su in piazza, ove sotto le arcate della loggia stavano nei rasati vestiti discutendo il duca, il capitano ed i consiglieri; alle porte intanto ferveva il tramestio dei

Fig. 1. — Leone di S. Marco.

contadini greci, che gli affari chiamavano alla città; nelle caserme brulicavano confusamente i militari d'ogni parte del mondo assoldati; e giù nella riposta Giudecca, circospetti ma pur sicuri, aggiravansi a frotte gli ebrei (2).

(1) *Venezia, Biblioteca Marciana, Ital.* VII, 569, p. 70.
(2). G. Gerola, *Candia Veneziana* (*Illustrazione Italiana*, XXVIII, 3. 1901).

I mercati rigurgitavano di biade e di oli, di vino e di formaggi, a dovizia prodotti dell'isola e destinati alle speculazioni del commercio, assieme al cotone ed al lino, allo zucchero ed alla mastica: ancor una volta Creta emulava i più bei giorni del suo lontano passato.

Fig. 2. — L'isolotto di Spinalonga.

L'isola contava quattro città, cinque fortezze, una ventina di castella, e più di mille villaggi disseminati per le spiaggie del mare, per le fiorite pianure, sul ridente declivio dei colli o fra i rocciosi burroni dei monti.

Ma fuori ancor dei villaggi erano le ville dei feudatari, erano le torri e le guardie, erano quelle venerande chiesuole presso cui maceravasi alla penitenza un eremita, e devoti nelle calamità, festosi al sorriso delle giornate di primavera, accorrevano le salmodianti file dei pellegrini, o le schiere di spensierati gitanti.

*
* *

Ma quando il 27 settembre 1669, all'epilogo di quell'assedio di cui non ha esempi le storia, nè emuli l'epopea, le truppe ottomane entravano per le breccie di Candia, inondando a guisa di torrenti la città, il defterdàr, pieno di sdegno si rivolgeva a chi avea trattata quella pace esclamando « *Voi havete consumato dieci giorni a capitolare la resa di questa piazza che si poteva prendere in due hore* » (1). L'antica capitale del regno non era più infatti che un mucchio di ruine inaffiate di sangue.

Riparati d'urgenza i guasti della fortificazione, il S. Marco e gli altri templi più insigni furono convertiti in moschee, in magazzini e stalle gli altri; deturpati i leoni di S. Marco, spezzate, abrase, capovolte le iscrizioni che ricordavano ancora il nome veneto, l'ira turca si sfogava contro i pochi monumenti sopravvissuti a quello strazio, stroncando le statue e sperdendone le reliquie, nella tema che altri più avesse a religiosamente raccoglierle e ricomporle.

Sulle fondamenta dei palazzi veneziani aperti al sole, risorgevano le sospettose case degli *aghà*, impenetrabilmente chiuse agli sguardi profani; ed i fiorati stipiti e gli archi ogivali e le cornici e gli stemmi raccolti di fra le macerie erano piantati nel vasto cimitero attorno alla città, ad indicare le tombe dei feroci conquistatori.

Più tardi, al fanatismo distruggitore tenne dietro l'abbandono più completo e desolato; e l'edera avvolse gli squarci delle cannonate e le fenditure del piccone. Poi ancora sopraggiunsero i terremoti a far crollare gli ultimi ruderi, e le esigenze della civiltà — come sono chiamate — a svellere fin le fondamenta.

Interi paesi sono così scomparsi del tutto: quello che di tanti altri rimane è poco più del nome. Eppure da quel rovinoso camposanto, più forti del fato, più possenti della morte, ergono ancora la fronte tenace i superstiti testimoni di quella gloria che nulla è riuscito a prostrare.

*
* *

Signori di un'isola dove innalzavansi ancora dal suolo le mura ciclopiche dell'èra micenea, le torri elleniche e le costruzioni romane,

(1) A. Bernardy, *Venezia e il Turco nella seconda metà del secolo XVII.* Firenze, 1902, p. 57.

non aveano i Veneziani neppur bisogno di richiamarsi ai monumenti della patria loro per imprimere a quelli di nuovo edificati in Creta la severa imponenza che è primo titolo di beltà.

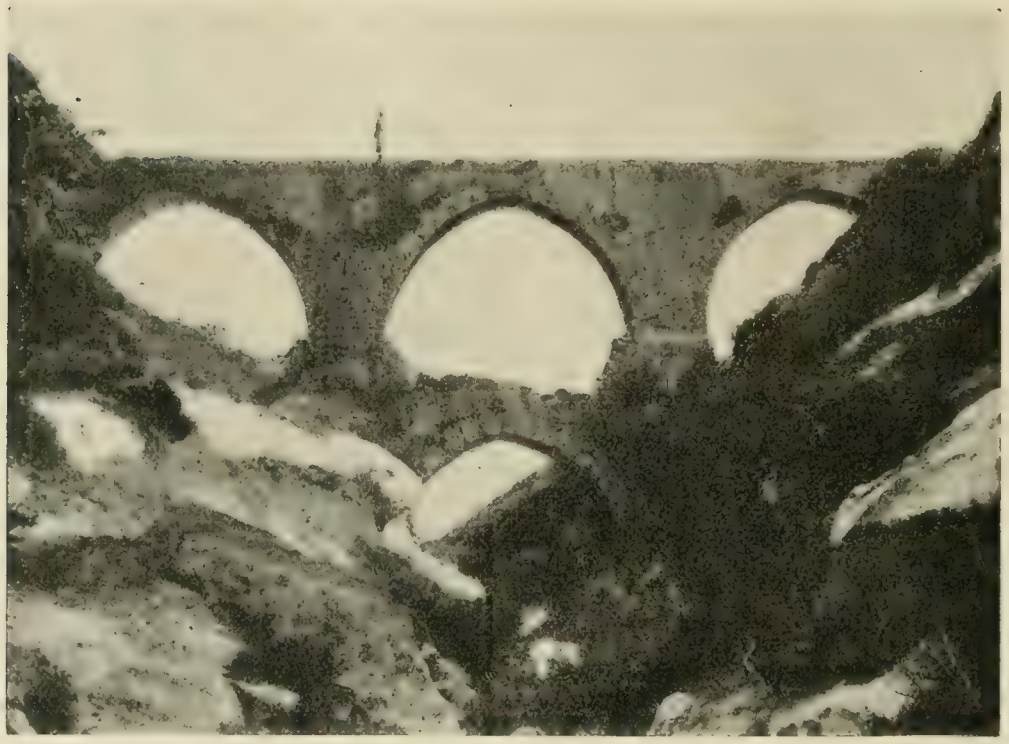


Fig. 3. — L'acquedotto di Candia.

E così se alla Canea erigevano quegli arsenali — tuttora esistenti — al cui riparo raccogliere le galere «ed i legni lor non sani», a un viaggiatore che nel seicento approdava colà, sembrava che essi nella magnificenza delle mura e dei volti gareggiassero con le fabbriche più massiccie de' Cesari [1]. E se a Candia, esausta di acqua, Francesco Morosini conduceva da ben nove miglia lontano quella salubre vena di cui ancor oggi si serve la città, il meraviglioso acquedotto, che trafora le roccie e ardito sui ponti supera le vallate, troppo non paventa il confronto coi ruderi romani di quei di Litto e Gortina.

Ma sugli ermi scogli di Grabusa, della Suda e di Spinalonga, ma nei campi di Candia, di Retimo e della Canea, sorgevano intanto le poderose fortificazioni che altra volta parvero miracolo di potenza

[1] M. Benvegna, *Viaggio di Levante*. Bologna, 1688, p. 58.

e che a noi s'impongono col duplice fascino dell'arte e della storia, quelle fortificazioni per le quali il nome veneto impose il riconoscimento della propria fama all'ammirazione dei paesi d'Oriente, al terrore dei popoli nemici.

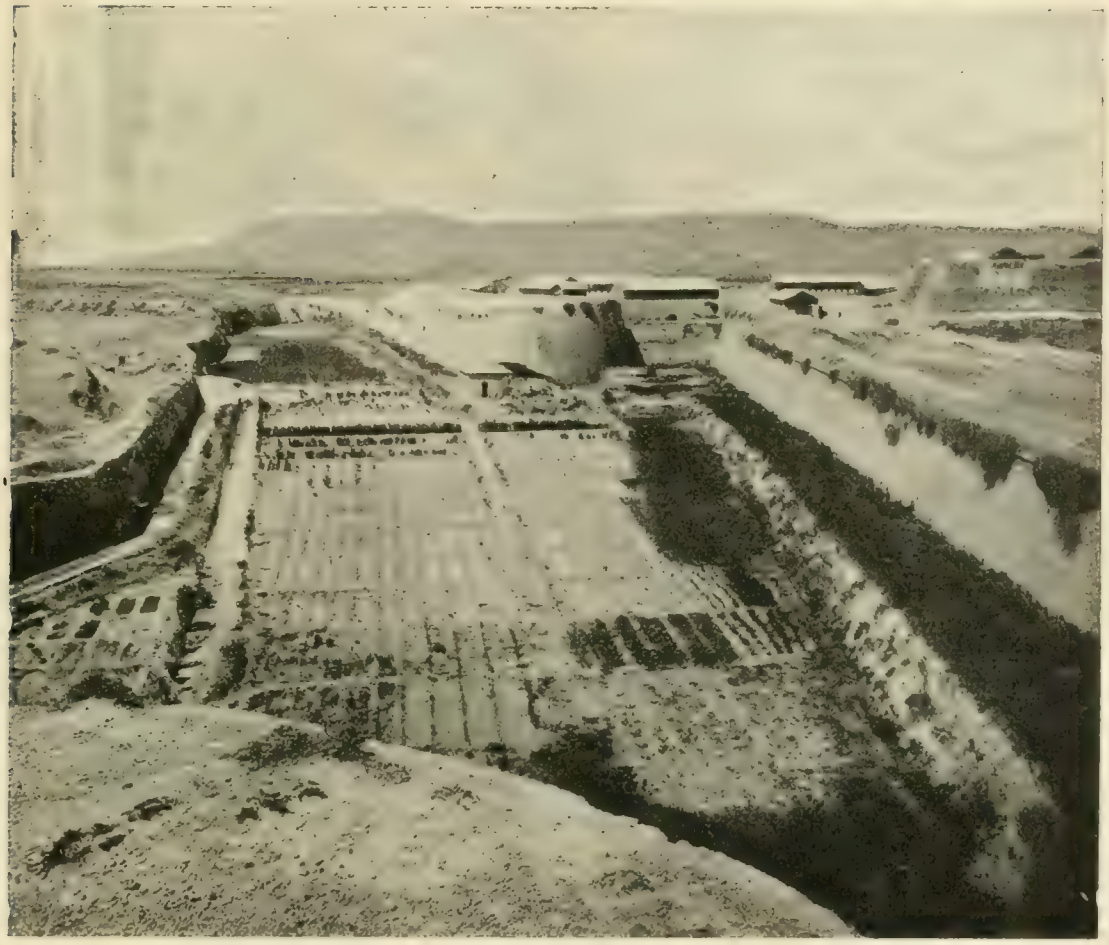


Fig. 4. — Le Mura di Candia.

Laboriosa opera di più di un secolo di incessanti fatiche in accumular montagne di terreno e murar pietre di rivestimento, in progettar piani e modelli, in discutere modificazioni e miglioramenti — e fra gli ingegneri erano i Sammicheli —: esse sorgono ancora complicate di cortine e baloardi, di piattaforme, di speroni, di traverse, di mezzelune, cavalieri e rivellini, ognun dei quali conserva il nome del magistrato che ne ordinava la costruzione o dell'architetto che ne avea studiate e regolate le forme; e sopra gli spalti sono le cannoniere dalla bocca minacciosamente spalancata; e attra-

verso i terrapieni le interminabili gallerie delle porte; e sotto le fondamenta i dedalei avvolgimenti delle mine. Ma Candia con quelle mura resisteva cinque lustri all'assedio memorando, quando i cadaveri del nemico, colmate le fosse, raggiungevano il ciglio delle cortine.

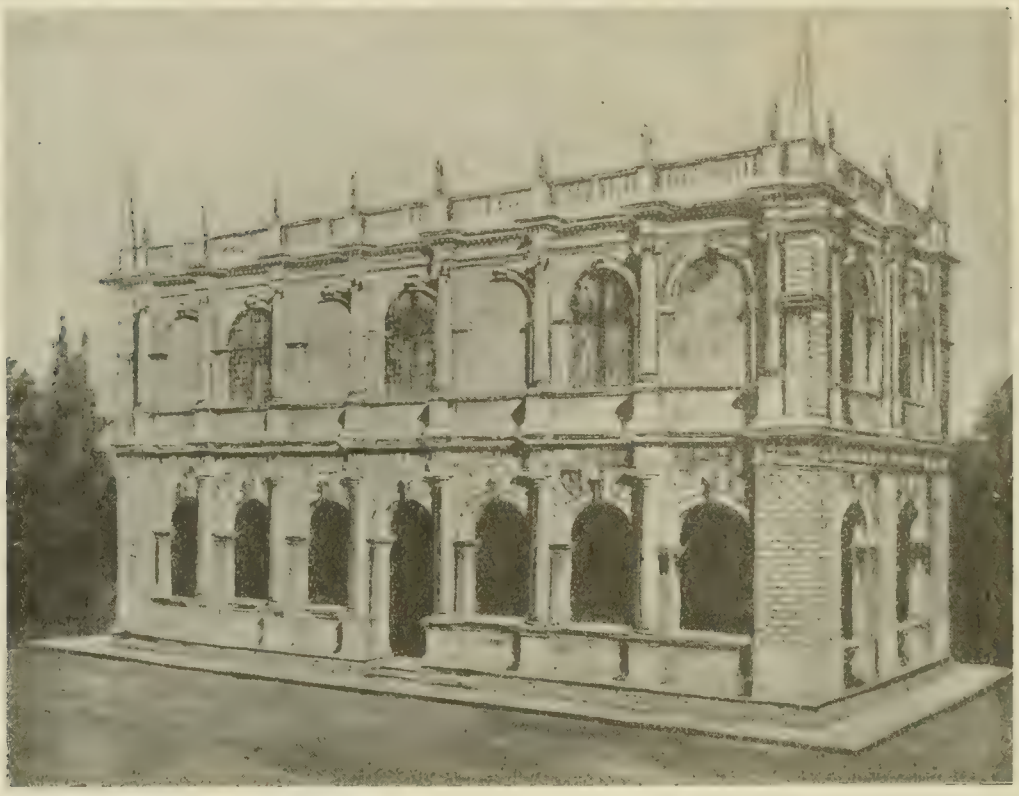


Fig. 5. — La loggia di Candia.

Ohimè! che anche le mura gloriose che aveano pur saputo resistere alle cannonate nemiche, all'abbandono dei secoli, cedono ora davanti all'opera inconsulta dell'uomo!

Dietro l'esempio di quanto i soldati francesi aveano fatto alla Canea ed i russi a Retimo; dietro quello dei soldati inglesi che, abbisognando di materiale onde lastricare strade e cloache dei signorili loro accampamenti di Candia, stanno demolendo le opere esteriori e gli stessi baluardi, il Governo cretese si è creduto autorizzato a proseguire il vandalismo su più vasta scala.

E mentre il popolo ignorante, da più ignoranti mestatori guidato, strillava invocando la completa distruzione delle mura, e villanamente si prendeva beffe delle proteste che Venezia inviava al libero governo

dell'isola [1], i saggi ingegneri cretesi, chiusi nei loro gabinetti di studio, rimaneggiavano le piante delle antiche città con una serie di rettilinee, parallele e perpendicolari, corrispondenti ad altrettante strade destinate a passare sulle rovine di abbattuti monumenti veneti e attraverso squarci nelle mura di cinta. Mancavano i fondi: ma l'Italia venne generosamente in aiuto, ed i lavori cominciarono tosto.

A Candia, così, alla porta S. Zorzi i terrapieni furono rovesciati nelle fosse, smantellate le cannoniere, sepolti gli stemmi veneziani e costruita la famosa strada che il genio di chi dirigeva i lavori non ha saputo piantare che sull'ecatombe di un monumento che citavasi come il più splendido modello d'arte militare italiana nel cinquecento.

Ma ciò non è bastato: ad una seconda strada si è posto mano, demolendo lo storico baluardo Vitturi, ed una terza ed una quarta sono in progetto tanto qui come alla Canea . . . [2].

*
* *

La venuta del Sammicheli a Candia non solo avea contribuito a ridurre le fortificazioni delle città cretesi ad una perfezione rispondente alle ultime esigenze dell'epoca, ma in altro campo altresì era riuscita a largamente influire, indirizzando l'architettura dell'isola su quella via gloriosa che egli avea già tracciata in Italia.

Di modo che se Venezia, ad onta delle strettezze finanziarie, desiderò che le mura da essa costruite in Creta portassero attraverso i secoli la impronta dell'onnipotenza propria, le monumentali porte e la profusa ornamentazione di stemmi, di leoni e di epigrafi, tutte ebbero a largamente risentire della rinnovazione artistica del grande Veronese, ai suoi dettami rispondendo, ed ispirandosi ai capolavori di quel suo classicismo severo e potente.

Chè, fuori dei monumenti stessi militari, quando un secolo più tardi Candia pensò a rifabbricare in più decoroso stile l'antica sede delle pubbliche riunioni, sorse maestosa la nuova loggia, in cui tutto ci richiama la sesta robusta e gentile del Sammicheli: la loggia, altro gioiello d'arte veneta in levante, di cui è minacciata l'esistenza: chè,

(1) Si vedano gli acri articoli comparsi in giornali cretesi quali la *Νέα Ἐλευθερία* (!) del 29 giugno e 6 luglio 1902.

(2) E. Mancini, *Le fortificazioni veneziane di Candia e la loro distruzione.* (*Illustrazione Italiana*, anno XXX, n. 14, 1903). Cfr. *Gazzetta di Venezia*, 13 giugno 1902.

deturpata dai Turchi e ripresa in mano pericolante dal governo cretese, si pensa piuttosto ad abbatterla miseramente, che non a ricostruirla secondo quel progetto dell' ingegnere Berchet che con patriottico pensiero il R. Istituto Veneto avea mandato in omaggio al principe Giorgio (1).

Caduta che essa sia, la vetusta piazza di S. Marco più nulla conserverà di veneziano all' infuori dell'artistica fontana centrale, graziosamente accerchiata di bassorilievi, sorretta da quattro leoni e sormon-

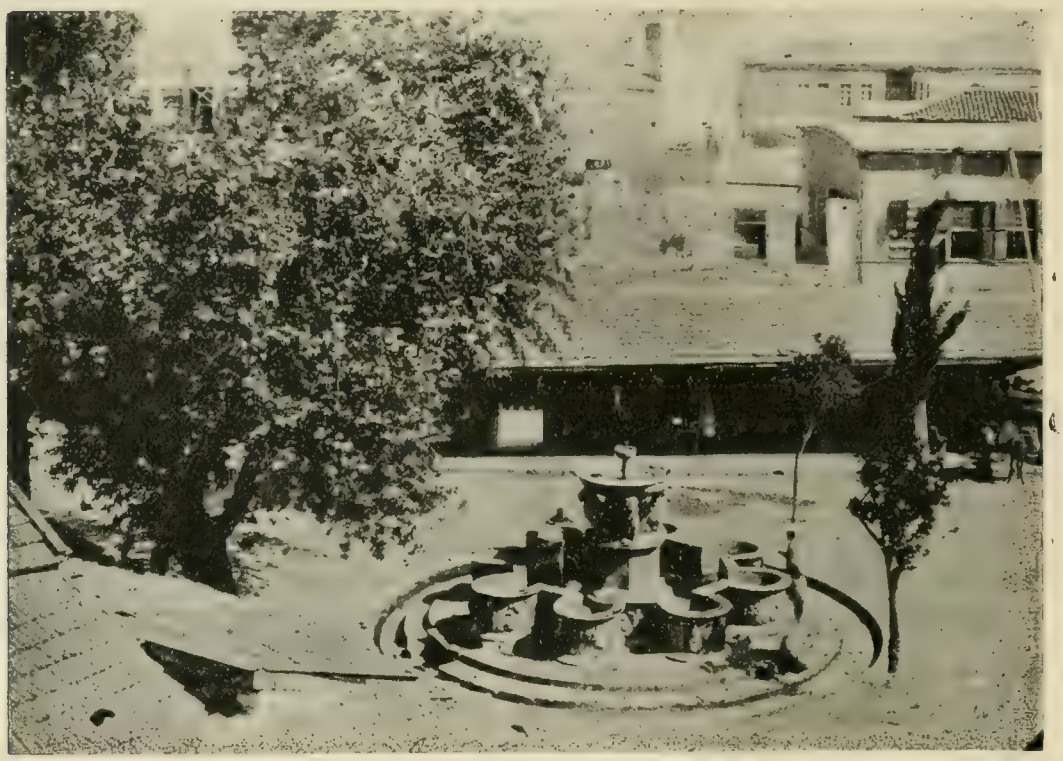


Fig. 6. — La fontana Morosini a Candia.

tata già — quando nel 1628 Francesco Morosini la costruiva — dal simulacro di Nettuno; come per le piazze minori rimarranno appena la fontana del Gigante del Bembo e quella Nuova del Priuli; e per le strade ed i viottoli scompariranno ognor più i gotici portali riccamente lavorati e le eleganti bifore dei cadenti palazzi veneziani, e gli

(1) F. Berchet, *La loggia veneziana di Candia* (*Atti del R. Istituto Veneto*, XLI. Venezia, 1901). — Pur troppo la inconsulta demolizione, eseguita nel modo più insano, è ora un fatto già compiuto. Cfr. *Rassegna d'arte*, IV, 11; *Illustrazione Italiana*, XXXI, 47; *Marzocco*, IX, 43; *Tribuna*, XXII, 352; *Gazzetta di Venezia*, CLXII, 292; *Illustrazione popolare*, XXXVI, 1; *Gazzettino* XVIII, 325; *Frankfurter Zeitung*, XLIX, 326; *Παναθηναία*, V, 101; *Νέα Ἐλευθερία*, III, 66.

stemmi ed i monogrammi, le iscrizioni ed i frammenti di tanti edifizi distrutti.

Ma via di lì, come a Retimo, ad onta delle iscrizioni russe novellamente imposte, si riconoscono tuttora le antiche strade veneziane, dove sui marmorei balconi una mano gentile educa le profumate piante del basilico da offrire all'ospite bene arrivato; così alla Canea

Fig. 7. — Porta di casa a Canea.

un intero quartiere si denomina *venètika stenà*: ed è un confuso andirivieni di strette ed oscure calli, aperte talvolta su quelle corti che sì bene conosciamo da Venezia, e fiancheggiate d'ambo i lati di annerite e cadenti muraglie, ove il vandalismo ed i terremoti passati hanno pur dimenticata qualche porticina ogivale dal fine squisito traforo che rivela tutto il buon gusto dell'antico proprietario. Ed è bisogno proprio talvolta che il subito comparire del novello padrone turco, cui quella troppo prolungata ammirazione di casa sua ha fatto già

balenare dei sospetti, riconduca la mente, sviata dietro ai suggestivi ricordi della Regina dei mari, alla realtà del momento.

E fuori per la campagna, nella solinga pace, tanto cara a chi ha imparate le delusioni del mondo, olivi e cipressi circondano il recesso monastero le cui stanzuccie spirano ancora il tranquillo sorriso dell'arte; e la romantica chiesuola, serrata fra la minaccia dei monti, gode nel porgere al sole quella sua fronte abbellita dall'industre ed amorosa mano di un modesto lapicida del luogo.

Fig. 8. — Castelfranco.

Altrove, sull'arsa strada ove penosamente avanza all'afa tropicale il viandante, sprofondata in oasi di verzura una fonte schiude allo stanco il tesoro delle sue grazie, la refrigerante vena delle sue acque, che zampillano fra gli istoriati marmi. Più via è la torre o il diruto fortino, sovranamente bello tuttora nello squarciato giro delle sue mura, nella sdentata corona delle già merlate sue torri; o è la villa signorile, la cui ben architettata porta testimonia il lustro passato e nel motto scolpito su in alto par rimpiangere il labile destino delle cose di quaggiù: *Omnia mundi fumus et umbra.*

***

Ciò non pertanto inutile sarebbe il disconoscere che, quanti e quali sono ridotti ai giorni nostri, i monumenti veneto-cretesi per altre ragioni che non l'attuale loro effetto estetico precipuamente attirano l'attenzione dello studioso: intendo dire per le particolarità della loro arte e per il predominante interesse storico.

Come l'elemento indigeno dell'isola non era rimasto estraneo alla coltura veneziana (1), così i Veneziani a lor volta troppo eransi acclimatati alla nuova terra e stretti ai Cretesi per comunanza di interessi e legami di parentela, per potersi sottrarre all'influenza loro, a vantaggio della quale — come vedemmo — militavano e la forte supremazia numerica dei Greci nell'isola, e le remote tradizioni del bizantinismo, sia nella stessa Venezia, sia particolarmente in Creta. Di guisa che, come nel campo delle lettere ci restano opere latine dettate da arconti cretesi, e viceversa poemetti greci composti da veneti patrizi, quali Marino Falier (2) e Vincenzo Cornaro (3), nel campo dell'arte pure sì fattamente compenetrati sono gli elementi dell'occidente e quelli dell'oriente da formare un tutto quasi omogeneo ed armonico, la cui fisonomia acquista una spiccata tinta di originalità.

Da una parte così sono le tradizioni bizantine, svoltesi in corrispondenza a quelle delle rimanenti terre elleniche, ma non prive tuttavia di particolarità locali, dovute per lo più a reminiscenze di quell'antichità tanto varia e ricca dell'isola; dall'altra invece è lo spirito italiano, anzi prettamente veneto, affievolito sì dalla prolungata lontananza dal suo centro naturale e dallo scarso contributo di novelle forze, ma pur sovrano dominante non tanto per le privilegiate sue condizioni quanto per l'insita virtù e la ispirata spontaneità.

Fra le particolarità sue, la più notevole è certo quella del ritardo con cui sono accolte in Creta le novelle forme stilistiche adottate dalla madre patria, e della conseguente vitale durata di esse attraverso le successive età. Il fenomeno, che comune del resto si riscontra nello sviluppo artistico di molte colonie, segnatamente si ma-

(1) G. Gerola, *Emanuele Zane da Retimo* (*Atti del R. Istituto Veneto*, vol. LXII, 1903, p. 349). — Cfr. E. Teza, *Marino Zane* (*Atti e Memorie della R. Accademia di Padova*, vol. XVII, 1901).

(2) A. Scrinzi, *Poesie inedite di Marino Falier* (*Atti del R. Istituto Veneto*, vol. LIX, 1900).

(3) *Α. Ν. Γιαννάρη, Περὶ Ἐρωτοκρίτου. Ἀθήναις*, 1889.

nifesta in Creta per quel che riguarda il gotico: l'ogiva infatti, se tarda alquanto a venire introdotta, vi domina per compenso incontrastata attraverso tutta l'epoca veneziana, fin nelle costruzioni turche del secolo scorso; e la ricca ornamentazione propria di quello stile, più non viene abbandonata, ma sì bene, frammista alle nuove forme del rinascimento od alle bizzarrie del gusto barocco, fino ai dì nostri si tramanda, per quella tenace tendenza conservatrice dello spirito bizantino cui già prima abbiamo accennato.

Originale in tal modo — almeno in parte — il coefficente orientale, originale assai più quello veneto, ed originale per quell'epoca il tentativo medesimo della fusione loro in un'unica arte, non poteva ad un prodotto simile, un po' caotico ed incomposto talvolta, ma indovinato per lo più nelle proporzioni come nell'assieme, mancare l'interesse e il pregio della novità.

Nel campo dell'arte pittorica il sopravvento è però dell'elemento bizantino. Quando i coloni veneti nei primi decenni del dugento abbandonarono Venezia, ancor non avevan quivi lavorato i precursori di quella scuola che dovea coi suoi dipinti meravigliare il mondo, mentre in Creta da qualche tempo già artisti bizantini usavano affrescare le pareti dei templi coll'effigie dei santi, che ai sorvenuti dominatori, non immemori dei dorati musaici del loro S. Marco, dovean parer quasi un richiamo alla patria lontana. E negli affreschi delle muraglie, come poi nelle tavole appese agli iconostasi, l'arte bizantina si trovò a proprio agio tanto bene, che criterio alcuno non vale a farci distinguere i dipinti dovuti a mano greca od a pennello veneziano.

Diversamente forse dovremmo concludere se, all'infuori dei cassoni dell'Armeria di Candia dipinti a bei leoni di S. Marco, qualche altro avanzo rimanesse di tutte le pitture che pur doveano decorare i palazzi e le case dei nobili e dei cittadini, dacchè gli inventari che tuttora si conservano di quegli arredi già fin dal secolo XVI frequentemente parlano e di quadri dipinti e di drappi istoriati.

Ma dappoichè i monumenti tutti pittorici che al giorno d'oggi rimangono in Creta non escono dall'ambito delle chiese e delle sacre loro immagini, o tutt'al più dei ritratti dei fondatori quivi effigiati, scarsi invero sono, sia negli affreschi come nei dipinti ad olio, gli accenni ad una influenza esercitata da qualche capolavoro di scuola veneta capitato fin laggiù.

Nella scoltura al contrario l'influenza greca sotto questo riguardo soltanto ebbe a manifestarsi che, conformemente alle esigenze del rito scismatico, bandì dalle chiese la statuaria e limitò in tal modo i pro-

dotti di quell'arte ai monumenti profani. La finale conseguenza si fu che pressochè nulla potè conservarsi fino a noi della plastica veneto-cretese, se facciamo eccezione dei dettagli e degli ornati architettonici, i quali assai meglio che in rapporto all'arte scultoria, vanno studiati in relazione coll'edilizia stessa.

Ed è l'architettura infatti quella fra le arti fiorite in Creta che maggior campo di ricerche offre allo studioso, per questo motivo sopratutto che i monumenti suoi meglio sono riusciti a sfidare le offese del tempo.

Astrazione fatta dalle fortezze, ove naturalmente dominano assoluti i criteri dell'arte militare italiana, lo schema costruttivo degli altri edifici, ed in modo particolare delle chiese, è per lo più quello bizantino, a pianta centrale aggruppata attorno alla croce greca, con ricchezza e varietà di volte e di cupole; ma porte e finestre, smesso ben presto l'antico arco pedunculato a tutto sesto, colla tipica ornamentazione in cotto, accolgono le svelte forme dell'ogiva in tutte le varietà in cui comparisce a Venezia, e col caratteristico coronamento fiorale; mentre l'intrecciata decorazione all'intorno a molteplici file di dentelli contrapposti, di punte, di cordoni, di fogliami richiama di per sè bastantemente il ricordo della laguna veneta, senza bisogno dello stemma gentilizio che tanto frequentemente è nell'architrave scolpito.

Più tardi compariscono i delicati fiorami del rinascimento, le linee severe del classicismo, e le superflue spirali e serpentine del barocco; ed il tempio, che pur conserva le antiche forme e proporzioni bizantine, si va rivestendo di colonne e di archi di gusto classico, attraverso cui si confondono gli ultimi trafori del gotico, le abbondanti ghirlande tanto care al cinquecento, ed infine gli ovali ed i ghirigori della decadenza, in una strana mescolanza di membri ed elementi che è la vera caratteristica dell'arte veneto-cretese.

***

Ma per rozzo, ma per povero, ma per sciupato che possa essere ogni frammento veneto in Creta acquista un alto significato storico, in quanto richiama le memorie di quel dominio della Repubblica laggiù, che per noi Italiani è storia nostra. E se indifferenti passiamo forse qui in patria dinanzi a tanti ricordi del passato, cui valore artistico non aumenti il pregio, giù in Creta, quando dopo una lunga cavalcata attraverso lande e burroni, ci si para improvvisamente davanti,

sull'alto di una romita chiesuola, un solo stemma veneziano, sussulta il cuore di legittimo orgoglio davanti a quella affermazione del nome veneto, e scordiamo le centinaia di miglia che da Venezia ci separano.

Fuori per i modesti paeselli della campagna — uno dei quali ha pur dato i natali a Pietro Filargo, papa Alessandro V — ci arrestiamo al limitare di una rustica chiesuola: ed interroghiamo un contadino del luogo del nome suo. Chi ci risponde è magari un Dandolo, un Barozzi, un Corner, un Muazzo; e quella chiesa è stata edificata dai fieri progenitori suoi — delle cui gesta parlano tante cro-

Fig. 9. — La chiesa di Arcadi.

nache e tanti documenti — e ancor ne serba la fredda tomba ed il nome. E presso la chiesa sono i ruderi del palazzo dal gran portone *aperto ai buoni*, dalla elegante scala esterna, dalle spaziose sale ridenti di luce, dalle ampie caminate avvezze già a raccoglier intorno al fuoco la famiglia del signorotto nelle meno miti giornate invernali. E presso al palazzo, all'ombra dei platani, fra il verde cupo del beatificato boschetto, una copiosa vena d'acqua, limpida refrigerante, con amorosa cura raccolta dentro i meandri di una fontana, rammenta ai posteri la benemerenza del munifico cavaliere.

Eppure chi mostra ricordarla ormai più la storia nostra, oggi che i vandali laggiù fanno strazio delle venete fortezze? Chi ripete più loro l'eroismo di Biagio Zulian, generoso figlio dei generosi lidi

istriani, sepolto assieme a trenta dei suoi di fra i rottami di quel castello di S. Teodoro che egli amò meglio, dato un ultimo bacio ai brandelli della sua bandiera, far saltare in aria piuttosto che rendere al nemico? Chi li narra i 25 anni del più memorando fra gli assedi, l'ultimo triennio di disperazione entro le mura di Candia, quando in 69 assalti i Turchi abbandonavano sul campo 108 mila cadaveri, e dentro in città *altro non restava di popolato che gli ospitali o qualche casetta di donne e di fanciulli*? Chi li rammenta gli ultimi giorni di signoria veneta nelle acque cretesi, quando, dopo tanto infelice eroismo di resistenza disperata, dall'alto delle esauste fortezze di Spinalonga e di Suda calava il fiammato vessillo della Repubblica?

***

Calava sì, e le stanche galere, intriso di sangue, irrorato di pianto, il riconducevano in patria. Calava sì, ma dalle mura ciclopiche di quei bastioni gloriosi, baldo e fiero come nei dì della lotta, un marmoreo leone ancora guarda serenamente ai secoli: *Pax tibi, Marce*!

XVII.

L'ARTE MEDIEVALE IN SARDEGNA.

Comunicazione dell'ing. Dionigi Scano.

La Toscana non fu vinta che in parte dalla preponderante influenza dell'architettura romanica, ed anche quando essa adottò le forme costruttive dei maestri dell'Alta Italia, le decorazioni, che s'inspirano a queste forme, hanno sapore classico, seguendo esse le tradizioni dell'arte greca-romana.

Dove quest'arte, derivante dai contrasti artistici fra l'invadentismo dei maestri lombardi e le tendenze latine degli artefici locali, si sviluppò con slancio ed arditezza di linea, si fu a Pisa, posta nel bel mezzo delle vie commerciali, alle sorti della quale presiedeva la fierezza di una repubblica di mercanti, che la fecero assurgere alle più alte conquiste politiche ed intellettuali.

La primaziale, come quei di Pisa amano chiamare il loro duomo, opera superba di Rainaldo e di Buschetto, fu elevata nel 1063 fra il giubilo della comunità, festeggiante la vittoria conseguita in Sicilia sui Saraceni; ed a questa mirabile costruzione, che insieme al Battistero eretto da Diotisalvi ed al celebre camposanto disegnato da Giovanni Pisano, adorna la piazza più suggestivamente artistica d'Italia, tennero dietro altri splendidi esemplari, vagamente inghirlandati di logge e di colonnine, come le chiese di S. Paolo in Ripa d'Arno, di S.ta Caterina, di S. Michele in Borgo, di S. Frediano, di S. Andrea, tutto uno scintillìo di marmi, mercè le quali Pisa architettonica conquistò e tenne le più alte cime dell'arte fino a che, dilaniata da lunghe e vive discordie civili, dovette miserevolmente cadere per non più rialzarsi.

Questi edifici, cui le cave dei Monti Pisani fornirono il più bel marmo ed artefici geniali la squisita eleganza delle loro concezioni,

preludiano già a quello spirito innovatore, che dovrà poscia col rinascimento manifestarsi con tanta vigoria in Firenze.

E quest'architettura così rinnovata gli artefici pisani svolsero con innato e latino sentimento dovunque la potestà di Pisa apponeva le sue armi.

Fra le regioni che con la piccola ma pur fiorente repubblica del Tirreno erano legate da rapporti politici ed intellettuali, la Sardegna fu la più accarezzata e la più ambita, e con quest'isola Pisa ebbe dal 1015, anno in cui seguì la prima spedizione contro Mogêhid, al XIV secolo lunghi ed intimi rapporti che neanche il regime d'Aragona prima e poscia quello di Spagna poterono completamente eliminare. Molti anni dopo che Giacomo d'Aragona faceva sulla guglia del duomo di Cagliari sventolare lo stendardo, in cui erano impressi i pali insanguinati, Andrea Pisano fondeva per Villa di Chiesa una bella campana e suo figlio Nino, ch'ebbe fama *nel cavare la durezza dei sassi*, scolpiva una mirabile statua per la Chiesa di S. Francesco in Oristano. Nè dopo sei secoli sono cancellate le vestigia dell'antico dominio: alla base della torre campanaria della cattedrale di Cagliari, dedicata ancor essa alla Gran Madre di Dio, sono scolpite le misure lineali pisane, mentre all'altro angolo della chiesa è addossato un cubo di pietra, sormontato dalla croce di Pisa, che costituiva il campione delle misure cubiche; l'Arcivescovo di Pisa continua tutt'ora ad intitolarsi primate di Sardegna e nell'isola sono tutt'ora in piedi molti e pregevoli monumenti che vi lasciò la civiltà dei Pisani, i cui nepoti alla loro volta additano nel battistero alcune superbe colonne tolte dalle cave della Gallura e nel camposanto gli affreschi di Spinello Aretino, riproducenti alcuni episodî della vita di S. Efisio, per il quale Cagliari ha sempre avuto una speciale venerazione.

Per l'influenza di Pisa fu nell'isola una fioritura architettonica, quale non si vide anteriormente, fioritura che, se non assurge ad una rinascita di energie, costituisce pur tuttavia la più grandiosa manifestazione che l'arte abbia avuto nell'isola.

Ed invero, dei monumenti anteriori non si hanno in Sardegna che esigue e poche interessanti vestigia; in Assemini conservasi una chiesetta, in cui sono palesi le forme costruttive bizantine; essa è a forma di croce greca con cupola sferica poggiante su quattro muri che elevansi sopra gli archi, secondo i quali s'intersecano i bracci della croce.

Nell'agro di Oristano è tutt'ora in piedi la Chiesa di S. Giovanni di Sinis, che la tradizione attribuisce ài primi secoli del cristianesimo, mentre i caratteri stilistici e costruttivi non lasciano alcun

dubbio sulla sua origine bizantina. Posta in vicinanza delle rovine di Tharros, che la dominazione punica portò ad eccellenza d'arte, è probabile che ne fosse la cattedrale, quando la sede vescovile dell'antica diocesi d'Arborea era, secondo la tradizione, nella prospera città di origine fenicia, abbandonata poscia per le scorrerie saracene dai suoi abitanti che portaronsi più all'interno fondando la città d'Oristano.

Al tipo architettonico di S. Giovanni di Assemini e di S. Giovanni di Sinis appartiene indubitatamente la chiesa di S. Cosimo e

Fig. 1. — Chiesa di S. Giovanni di Sinis.

di S. Damiano, anticamente detta di S. Saturnino, la quale fu eretta sui ruderi di un edifizio pagano con forme evocanti le costruzioni bizantine. Isolata in una campagna, in cui il brullo paesaggio, rotto dai ciuffi d'alte palme, ci trasporta col pensiero agli infocati piani di Oriente, la chiesa dei SS. Cosimo e Damiano ha una storia che si connette alle più importanti vicende di Cagliari medievale ed ai più celebrati fasti della storia ecclesiastica sarda.

Si vuole che originariamente fosse un tempio dedicato a Bacco, consacrato al tempo di Costantino in basilica cristiana; ma quest'opinione, che trae origine da una lapide apocrifa, non ha alcun fondamento storico. Se si dovesse procedere per vie d'ipotesi e con mezzi induttivi, direi che la cupola a bacino copre una sala, forse origina-

riamente annessa a qualche edificio termale e poscia usufruita come battistero.

La chiesa subì modificazioni in diverse epoche, ed un diploma del 1° aprile 1119, riportato dal Martene, ci fa conoscere che in tale giorno coll'intervento di un cardinale Pietro, legato pontificio, venne riconsacrata con grande solennità alla presenza del giudice e di tre presuli.

Queste modificazioni, accennate nei pochi documenti che si conservano dell'epoca dei giudicati, risultano chiare da un esame tecnico e stilistico dell'edificio, benchè le condizioni attuali non dieno che una pallida idea delle forme originarie della Chiesa, che era a forma di croce greca o meglio *immissa* con *transept* sormontato da cupola, impostantesi su quattro lati per mezzo di piccole archeggiature angolari. Aveva la seguente inscrizione, incisa in caratteri tassellari:

DEUS QUI INCOASTI PERFICE USQUE IN FINEM

preceduta da una croce e terminata da una colomba.

Le navate a colonne costituenti i bracci della croce sono forme costruttive aggiunte in diverse epoche al nucleo primitivo romano.

Abbiamo in questa chiesa un caratteristico esempio d'architettura frammentaria, poichè il rivestimento in pietra da taglio, molti capitelli ed altre forme ornamentali provengono da avanzi architettonici, che scavi eseguiti in diverse epoche dimostrarono abbondanti tanto da far ritenere che la chiesa sorse dove era un nucleo di popolazione romana.

Le aggiunte portate al tempo dei giudici sono indicate chiaramente dalla caratteristica cornice ad archetti circolari, poggianti su mensoline ornate, mentre la disposizione planimetrica, i capitelli di una delle navate, la cupola ed altre particolarità costruttive e stilistiche accennano ad un'influenza delle forme bizantine, le quali vengono in certo qual modo confermate dalle lettere incise a mosaico e dalla dominazione bizantina, che in Sardegna si protrasse — tranne brevi intermittenze dovute alle invasioni dei Vandali e dei Goti — con diretta o con larvata signoria sino al X° secolo.

***

Queste tre chiese sono le sole che fino ad ora si conoscano anteriori all'influenza artistica che Pisa esercitò nell'isola. La tradizione assegna a periodi più antichi altre chiese, fra le quali quella di

S. Bardilio in Cagliari prossima al lido, dove si vuole che abbia predicato S. Paolo; ma, pur apprezzando l'importanza della leggenda nelle discipline storiche, nel caso in questione è d'uopo farne astrazione, non conoscendosi alcun documento storico od elemento architettonico che convalidi quest'opinione, che pur venne accettata da molti studiosi.

Con ciò non dobbiamo escludere in Sardegna l'esistenza d'altri edifici medievali anteriori al mille; anzi dirò di più: tutto c'induce a ritenere il contrario. Sarebbe assai strano questa dispersione, questo annientamento dei ricordi più duraturi di una dominazione, come quella di Bisanzio, che lasciò tracce perenni negli annali dell'impero orientale. E si badi: non fuvvi altra signoria dopo la romana che più a lungo svolse la sua azione nell'isola, poichè, sebbene l'ordine di cose instaurato dalla conquista bizantina sia stato interrotto nel 551 dall'occupazione dei Goti, la sovranità di Bisanzio si perpetuò fin presso il decimo secolo, affievolendosi lentamente e trasformandosi in una specie di lontano protettorato.

Se oggi io debbo limitarmi all'enumerazione di sole tre chiese bizantine si è che ancora le ricerche artistiche non poterono estendersi a tutta l'isola, in cui non abbiamo precedenti di studî consimili ed in cui le difficoltà di soggiorno e di viabilità sono tali da scoraggiare i più volenterosi.

Nè altre genti poterono influire sulle costruzioni della Sardegna, perchè essa si sottrasse di fatto — forse per la sua speciale posizione — ad ogni altra signoria. La diffusa opinione che tra l'ottavo ed il decimo secolo i Lombardi, i Franchi ed i Saraceni siansi succeduti nel dominio dell'isola non ha consistenza storica, poichè, se si analizzano spassionatamente gli elementi induttivi, che a quest'opinione diedero origine, si vedrà quanto essa poggi sull'incerto e sul falso.

Gli annalisti Arabi narrano di molteplici scorrerie in Sardegna e non accennano in alcun passo ad una qualsiasi dominazione nell'isola, alla quale si opposero sempre i rudi e fieri isolani.

L'azione saracena esplicossi in iscorrerie, in devastazioni, in saccheggi, in atti d'inenarrabile ferocia senza che alcun monumento abbia lasciato le impronte della loro civiltà e del loro sentire, le quali invece riscontriamo in Sicilia tanto intense da influire direttamente su quell'evoluzione artistica, da cui trasse origine l'architettura normanno-sicula.

Nel 1015 seguì — come dicemmo — la prima spedizione storicamente accertata dei Pisani e dei Genovesi contro il forte condottiero Mogêhid, signore di Denia.

Da quest'anno hanno inizio i lunghi ed intimi rapporti delle due fiorenti repubbliche marinare colla Sardegna, rapporti politici e commerciali per parte di Genova, politici ed intellettuali per parte di Pisa.

Ad attestare l'influenza dell'arte Pisana in Sardegna più che i documenti d'archivio ed i frequenti nomi d'architetti scolpiti nelle chiese e nelle belle torri, che la potestà pisana eresse a difesa delle città sarde, persuadono i caratteri stilistici e costruttivi delle tante chiese medievali, sparse nell'isola, le quali per le logge vagamente decorate con colonnine, per l'alternatività nell'apparecchio in pietra da taglio di filari bianchi e neri, per gl'intarsî di pietre dure ricordano anche ad una superficiale disamina la squisita eleganza degli edifici pisani.

Questa fioritura d'arte, dalle rive dell'Arno trapiantata nelle brulle vallate della Sardegna, assurge in molte chiese a tale ideale di finezza e di leggiadria da ritenere negli artefici, che le eressero, una genialità ed una valentia non comune. Essa presenta anche un interesse speciale per la storia dell'arte toscana in quanto questi edifici non subirono posteriormente radicali trasformazioni, per cui lo stile, che precedette l'architettura di Guidetto e dei costruttori del Duomo di Pisa e di cui oramai non conservansi che pochi ed incompleti frammenti fra le posteriori trasformazioni, ha un completo e genuino svolgimento in Sardegna.

***

L'influenza artistica di Pisa manifestossi nell'isola sotto diverse forme, per cui riesce utilissima una suddivisione in gruppi, in ciascuno dei quali sieno compresi edifici aventi una stessa struttura costruttiva e decorativa, pur differendone nei particolari.

Un primo gruppo potrebbesi denominare arcaico ed esser costituito da quelle chiese, che sorte anteriormente al XII secolo hanno per principali requisiti: semplicità e severità nelle linee architettoniche e decorative. A questo gruppo dobbiamo ascrivere per prime le chiese di S. Gavino in Portotorres e di S. Maria del Regno in Ardara.

La prima, notevole esempio di costruzione frammentaria, fu eretta in parte con avanzi tolti dall'antica *Turris Libyssonis*. La sua disposizione planimetrica non è dissimile dalle forme iconografiche delle basiliche romane, le quali nell'isola perdurarono fino al XIII secolo, avvicinandosi però maggiormente all'originario tipo basilicale pagano,

avendo due absidi, ciascuno ad un'estremità della navata centrale. I muri di questa poggiano per mezzo di arcate direttamente su 22 colonne e su sei massicci pilastri, che sono indubbiamente originarî.

Le colonne si tolsero a differenti edifici dell'antica e prospera città romana, di cui le suggestive rovine s'ergono in vicinanza al porto, e per ciò nello stesso filare se ne trovano di diverse dimensioni e di diverso materiale (granito, marmo cipollino, breccia) con capitelli di diverso ordine ed in varie foggie, per lo più male adattantisi ai fusti. Sono per altro notevoli, coevi alla chiesa, alcuni capitelli con fogliame bizzarramente aggruppantesi con simboliche colombe, così caratteristiche nella scoltura decorativa dei primi tempi del cristianesimo.

Gli artefici di questa, che è indubbiamente la più ampia ed interessante chiesa medievale dell'isola, dovettero certo inspirarsi nel costrurla a qualche chiesa oramai distrutta, poichè non saprei a quale edificio di Toscana paragonarla. Ha indubbiamente qualche rassomiglianza colla chiesa di S. Pietro in Grado in quel di Pisa, ancor essa con due tribune alle estremità della navata centrale, ma con questa differenza che distrugge ogni confronto stilistico e cioè le due absidi della basilica di S. Gavino sono organiche e coeve, mentre in S. Pietro in Grado una di esse, quella posta a levante, venne aggiunta quando nel secolo XII si ampliò la chiesetta, che, secondo la tradizione, venne eretta laddove l'apostolo Pietro mise per la prima volta piede in Italia. Esternamente la chiesa non ha alcuna particolarità che meriti speciale attenzione: gli archetti pensili, sorretti da mensoline e spartiti alternativamente in scomparti di due archetti da lunghe e strette lesene svolgonsi nelle sommità dei muri laterali e nelle absidi. Le finestrine a doppia strombatura aperte in molti degli scomparti contribuiscono colle loro ristrette dimensioni a quell'impronta di semplicità, che dà carattere al monumento. Le porte per le quali ora si accede all'interno vennero aperte nel XIV secolo sotto il dominio di Aragona, probabilmente distruggendo le antiche. Una sola di queste pervenne sino a noi e venne da me messa in evidenza sei anni or sono. In essa abbiamo il tipo toscano senza cordonate concentriche con architrave monolitico alleggerito da un arco di scarico svolgentesi a fil di muro e contornata da una cornice sobriamente sagomata. Le mensole sottostanti all'architrave, i piedritti marmorei, vagamente arabescati ed alcune particolarità scultoriche ricordano le decorazioni romaniche ed in special modo alcuni capitellini di S. Celso di Milano.

Chi sia stato l'architetto della basilica di S. Gavino, che una pia tradizione rese venerata e popolare fra le genti di Logudoro, non ci è

dato conoscere. Sopra la sua fondazione esiste un'antica cronaca « *con daghe* » scritta nell'antico idioma logudorese, stampata per la prima

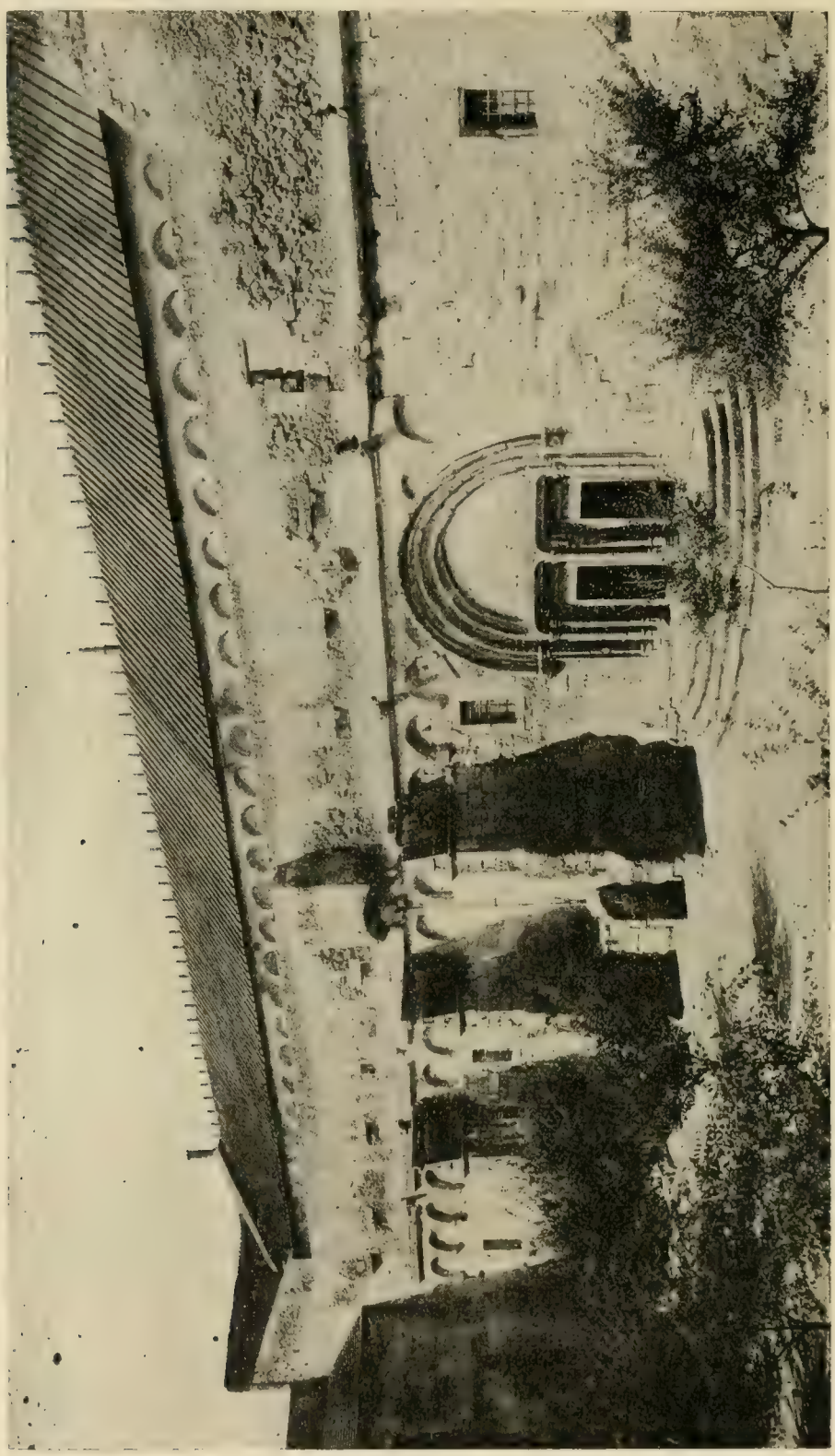


Fig. 2. — Fianco della Chiesa di S. Gavino di Portotorres.

volta a Venezia nel 1497, poscia a Roma nel 1547 ed infine trascritta in un opuscoletto del canonico Rocca, edito in Sassari nel 1620.

Sfrondandola di quanto sa di leggenda e cioè della prolissa nar-

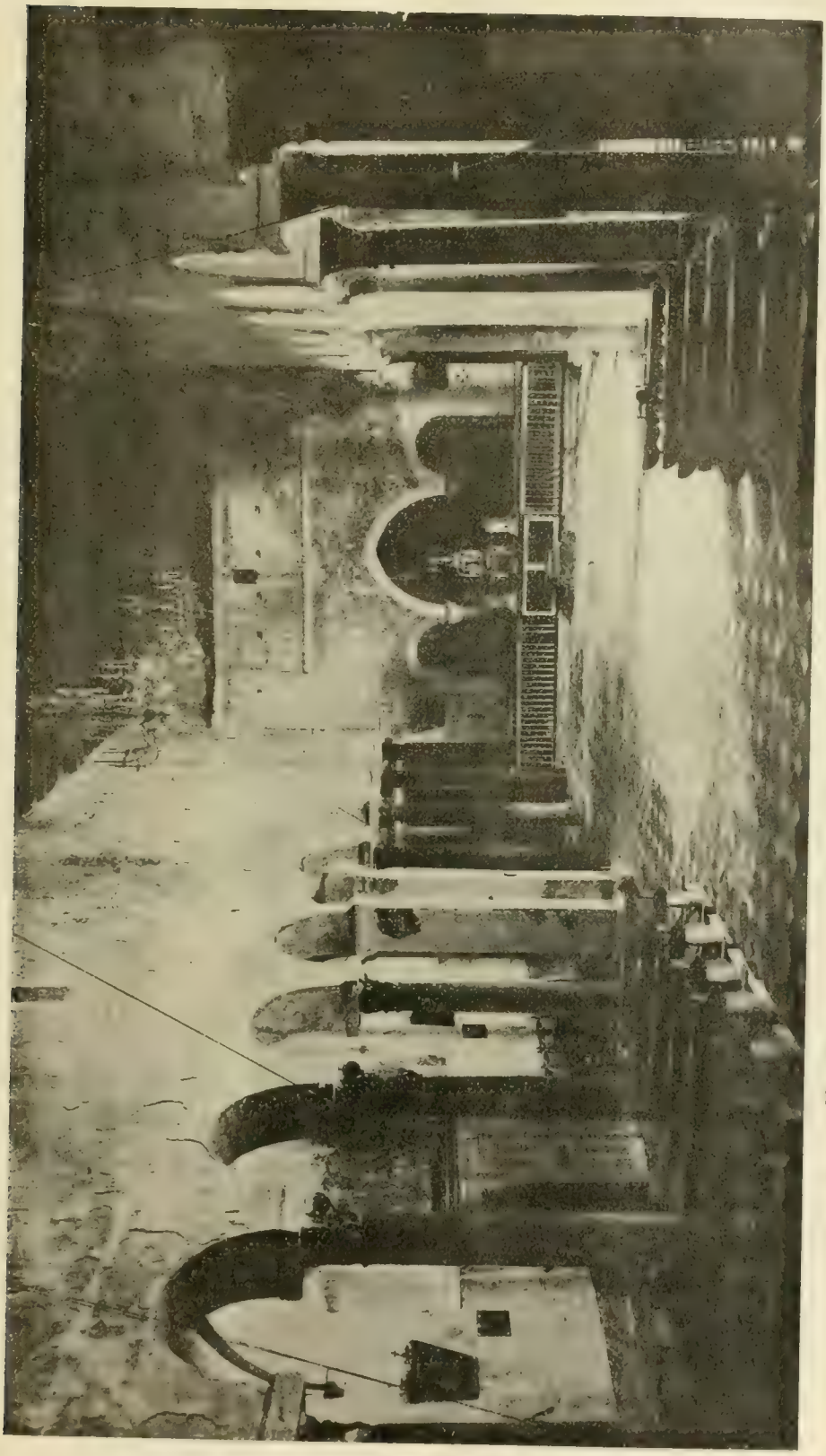


Fig. 3. — Interno della chiesa di S. Gavino di Portotorres.

razione dei miracolosi eventi, che precedettero l'erezione della basilica, questa cronaca riferisce che per la sua benignità fu eletto giu-

dice di Torres *Donnu Comida* che aveva per sorella *Dona Iorgia, una forte femina, qui issa curriat mandras et recogliat sas dadas et icusta fetit sa corte de sa Villa de Ardar, et fetit su Casteddu de Ardar e fetit Sta Maria de Ardar.*

Da questa cronaca, messa in correlazione con quanto ci lasciò scritto il Fara, storico coscienzioso del XVI secolo, si possono dedurre diverse conseguenze: 1°) Che le chiese di S. Gavino e di Sta Maria d'Ardara sono coeve. 2°) Che le due chiese vennero erette nella prima metà dell' XI secolo. 3°) Che a questa costruzione presiedette una delle tante maestranze, che anche in Toscana ad imitazione di quelle dell'Alta Italia sorsero e si estesero in diverse regioni e che per la Chiesa di S. Gavino sarebbe stata composta di *XI mastros de muros e de pedra, sos plus fines et megus qui potirunt acatare in Pisas,* i quali dovettero per lavori di minore accuratezza giovarsi dell'opera degli artefici locali.

Fuvvi chi in questi ultimi tempi mise in dubbio l'esistenza di questo Comida e di Doña Giorgia nell' XI secolo e di conseguenza la fondazione di S. Gavino come è narrata nella suddetta cronaca, ma i fatti esposti nel condaghe conciliansi non solo con quanto è riportato da altri annalisti, ma anche colle linee stilistiche della chiesa e con le forme ornamentali dell'antica porta testè messa in evidenza. Il condaghe a noi pervenuto non è, come tanti altri, l'originario, ma una copia del XV secolo, e perciò è necessario considerarlo non come un documento esatto ed inoppugnabile in tutte le sue parti, ma adorno di chiose e di particolari aggiunti dal copista a maggiore esaltazione della sua chiesa, particolari e chiose da cui però non è difficile sceverare il nucleo storico.

La chiesa, com'è attualmente, fu eretta nell'XI secolo, ma alcune particolarità, come le sculture della lunetta della porta pisana, indubbiamente anteriori, m' inducono a ritenere ch'essa non sia che una trasformazione radicale d'altra più antica. La stessa disposizione basilicale a due tribune ricorda forme più antiche dell'architettura toscana ed in special modo quelle del periodo carolingio, che dovettero avere grandissima influenza anche nelle costruzioni d' Italia.

***

La chiesa di Santa Maria del Regno in Ardara è fra le manifestazioni d'arte toscana quella che meno apparisce come tale. All'occhio assuefatto alle forme eleganti delle chiese vicine di Sorres e di Sac-

cargia, in cui le gallerie ad archetti si sovrappongono in diversi ordini mediante colonnine poggianti su ricorrenze orizzontali, squisitamente scolpite, la prima impressione ch'essa produce è di sorpresa per le

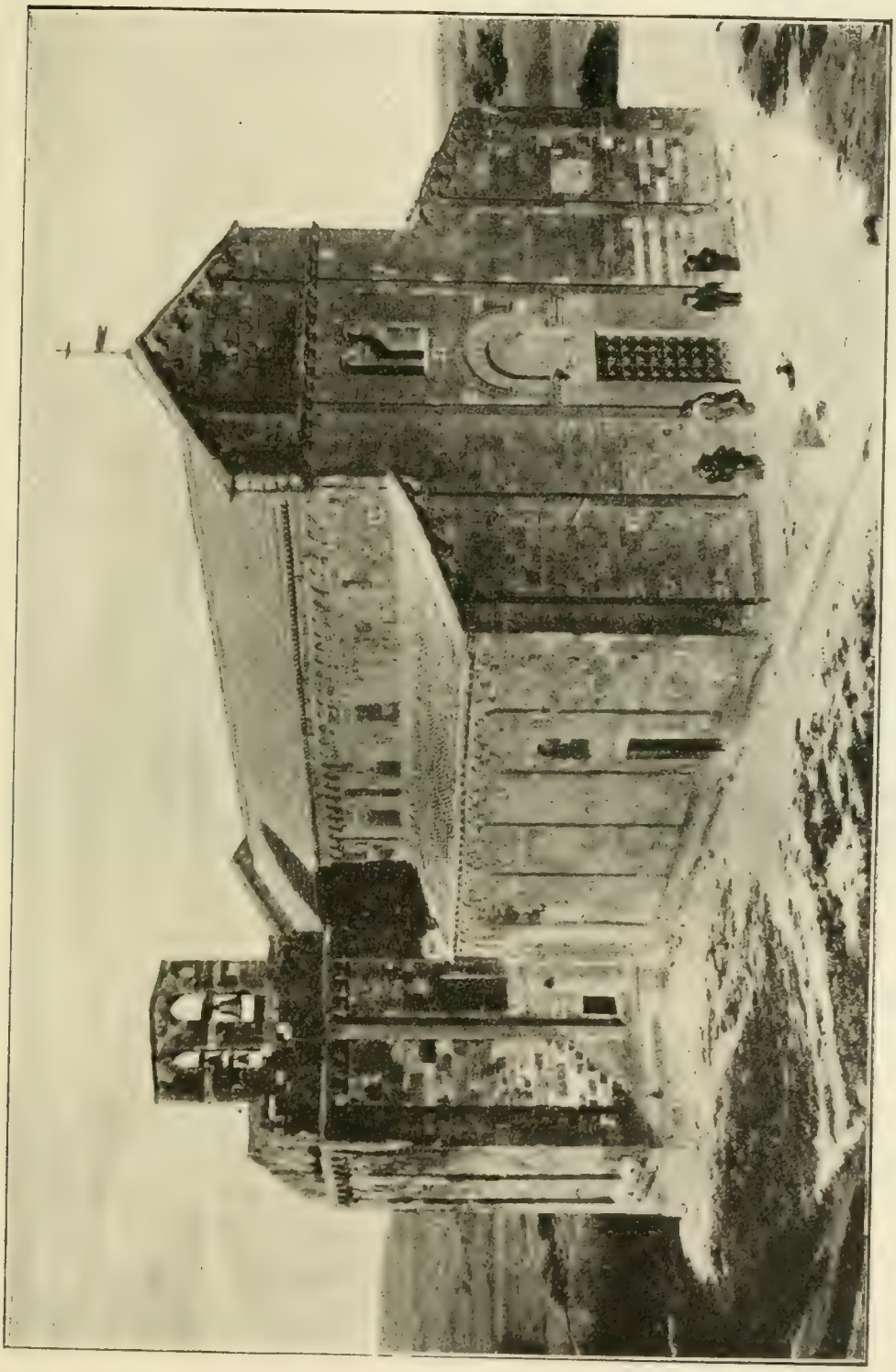


Fig. 4. — Chiesa di S. Maria del Regno in Ardara.

forme maschie e rudi, quasi tetre, che richiamano alla mente le basiliche d'arte romanica erette nell'Alta Italia. Ma un accurato esame stilistico delle linee costruttive e decorative fa svanire questa prima

impressione, e gli elementi toscani si rivelano in grande copia nella porta che segue il tipo prettamente toscano ed in alcune particolarità decorative dei capitelli delle colonne della navata centrale.

La facciata, come le altre parti della monumentale basilica, ci pervenne senza modificazioni sensibili: le linee architettoniche sono d'una sobrietà e semplicità non prive di nobiltà. La grande parete rivestita in conci trachitici è scompartita in cinque campate da quattro

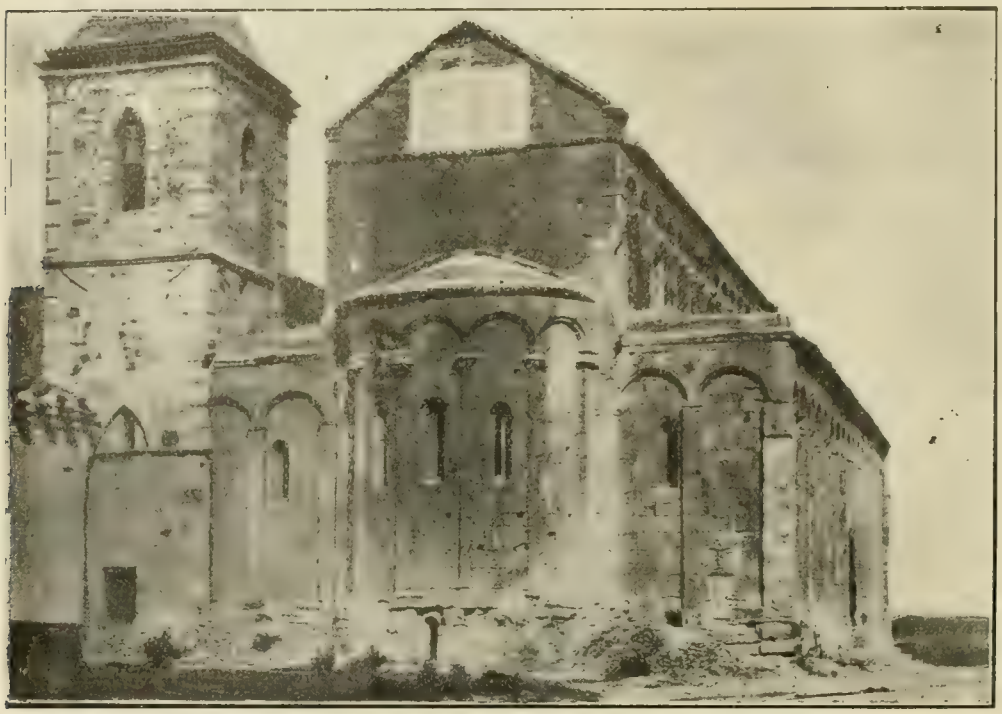


Fig. 5. — Abside della chiesa di S. Giusta.

lunghe e strette lesene. Nel frontone svolgesi un'archeggiatura ascendente secondo la pendenza del tetto, archeggiatura che adorna anche le sommità dei muri laterali e dell'abside.

Rompe la liscia parete della facciata una finestra bifora avente il capitello ed il pulvino foggiato in modo da offrire ai piedritti degli archi un' imposta corrispondente allo spessore delle muraglie e di permettere al sottoposto sostegno d'essere meno ampio e più snello senza che per questo la solidità reale dell'edifizio ne venga a soffrire.

Il motivo della finestra centrale predomina nelle costruzioni pisane della Sardegna: lo riscontreremo nelle chiese di Sorres, di Ottana, di Saccargia, di Santa Giusta, come pure, se ci riportiamo nelle vallate che danno all'Arno, nelle chiese di S. Giusto a Lucca e di S. Frediano, di S. Pierino e d'altre a Pisa. È un motivo architettonico che

nelle chiese di Toscana sostituisce con minore effetto ma certo con più eleganza i rosoni delle chiese romaniche.

Sulla fondazione della chiesa di Santa Maria d'Ardara mancano i documenti epigrafici: uno si conserva non completo riguardante la consacrazione dell'altare nel 1107 avvenuta sotto il pontificato di Pancrazio II. Il condaghe di S. Gavino di Torres ci permette di stabilire l'erezione della chiesa alla prima metà dell'XI secolo per opera di Donna Giorgia di Torres.

In questo gruppo arcaico possiamo comprendere le chiese di Santa Giusta, nel villaggio omonimo, di S. Semplicio in Terranova Pausania, di S. Maria di Bonarcado ed altre di minore importanza.

La chiesa di S. Giusta, frammentaria, come buona parte delle chiese di questo periodo, erette in Sardegna, ha forma basilicale ed è a tre navate, le due laterali, coperte da volte a crociera e la centrale con cavalletti scoperti e coi muri poggiati per mezzo di arcate su colonne tolte dalle rovine della vicina città di Tarros.

Nella facciata la giuliva forma decorativa squisitamente toscana delle gallerie false poggianti su colonnine è sostituita da un'arcata centrale impostantesi su due pilastrini posti lateralmente alla porta d'ingresso e fiancheggiata da due archi molto piccoli. Nella campata corrispondente alla navata centrale è aperta una finestra trigemina.

Eguali linee costruttive e decorative riscontriamo nelle altre due chiese di S. Semplicio e di S. Maria di Bonarcado. In quest'ultima, consacrata nel 1147 da Barisone, giudice d'Arborea, abbiamo una nuova forma e cioè l'archetto trilobate sostituente quello circolare della caratteristica cornice romanica.

***

La ricca architettura di Buschetto e di Rainaldo, che, estrinsecatasi in quasi tutte le chiese di Pisa dall'XI al XIII secolo, si diffuse nelle altre città toscane, toccò Arezzo e, girando l'avversa e nemica Firenze, attraversò il Tirreno pervenendo in Sardegna, ebbe in quest'isola modelli nobilissimi di squisita fattura, i quali distaccansi dalle chiese, che abbiamo già menzionate, e comprese nel periodo arcaico, per una maggiore ricchezza di forme decorative e per gaiezza di linee ornamentali. Essi formano un gruppo, che è certo il più smagliante della fioritura toscana nell'isola.

Prototipo di questo è indubbiamente la chiesa della Santissima Trinità di Saccargia, annessa ad una badia di monaci camaldolesi.

Essa è una derivazione schietta e pura dell'architettura toscana: nel frontone la galleria ad archetti poggianti su colonnine, che hanno i fusti in pietra trachitica ed i capitelli e le basi in calcare, segue la pendenza del tetto e si sovrappone ad un'altra galleria orizzontale, ancor essa con false arcate impostantisi su colonnine.

La cornice sottostante poggia sul culmine della copertura del portico, costituito da una grande volta a crociera, che s'imposta su due pilastri angolari e su due mezzi pilastri addossati alla facciata della chiesa. Questi sostegni insieme a quattro colonne dai capitelli elegantissimi sopportano il peso dei tre muri del portico.

Alcuni scrittori, fra i quali l'archeologo Spano, vollero vedere in questo portico il *nartex* delle primitive basiliche cristiane, ma, se si riflette alle attribuzioni di questo elemento costitutivo delle basiliche paleo-cristiane, alla mancanza del cantaro, alle ristrette dimensioni ed all'inopportunità di una forma costruttiva non più adatta alle consuetudini religiose del tempo, non si potrà non convenire della inesattezza dell'asserzione.

Fig. 6. — Facciata della chiesa di Saccargia (Ripristinamento).

Aggiungo ancora che indagini e rilievi eseguiti durante i lavori di restauro mi permisero di constatare che il portico non è coevo alla costruzione della chiesa e mi fornirono inoltre gli elementi architettonici occorrenti per ripristinare l'originaria facciata, la quale, tutta ad un sol piano verticale, avea sotto la galleria orizzontale un'intercolonio a false arcate poggianti in parte sui pilastri angolari ed in parte su due esili colonnine incastrate nel muro lateralmente alla porta d'ingresso.

La non coevità del portico colla facciata è resa manifesta anche dai caratteri stilistici delle decorazioni. Nella facciata abbiamo colonnine con capitelli di gusto classico, imitanti il composito, e sagome liscie oppure elegantemente intagliate con ovoli. È la tradizione del fogliame e dell'ornato greco-romano, che perdura in queste forme me-

Fig. 7. — Arcata del portico della chiesa di Saccargia.

dievali. Nel portico invece palesavansi altri sentimenti artistici. Pur adattando armonicamente le nuove linee e ricorrenze cogli elementi costruttivi dell'antica facciata, l'architetto mostrossi indipendente e s'affermò genialmente nelle forme decorative. Sulle fascie degli angoli si rincorrono, s'inseguono, s'affrontano, si delineano i serpenti, i lupi mannari, che popolano le cornici ed i capitelli delle chiese romaniche. In alcuni capitelli delle colonne del pronao sostituiscono le classiche

volute quattro gatti alati e nella fascia del pilastro angolare a sinistra alcune vacche accovacciate interrompono l'ornamentazione floreale.

Malgrado ciò l'insieme del portichetto è così vago, e mi si passi la frase, così toscano che non si può non ritenerlo lavoro squisito d'artefici pisani, tanto squisito da compensare l'alterazione portata alla primitiva facciata.

Questa chiesa, che non può non suscitare l'attenzione e l'interesse dello studioso e dell'artista oltre che per le forme stilistiche menzionate anche per le pitture a bon fresco che ne decorano l'abside e per l'alta e bella torre campanaria, è menzionata in antichi codici e la sua fondazione è narrata in un'antica cronaca, riportata dal Tola nel *Codex Diplomaticus Sardiniae*, secondo la quale Costantino, giudice di Torres, e Marcussa, sua consorte (sec. XII), ebbero una visione, nella quale fu loro promessa una desiderata grazia, purchè edificassero nella vallata di Saccargia una chiesa in onore della Santa Trinità e che in seguito a ciò *detesirunt recatu de grande moneda, gasi comente aviant su podere et apisirunt mastros Pisanos et edificarunt sa ecclesia et monasteriu de Trinidade.*

Anche in questa cronaca, che è una copia del XV secolo del *condaghe* originario, è necessario separare i fronzoli dal nucleo storico. Un'intiera conoscenza del bel monumento, acquisita nel dirigerne i lavori di restauro, mi permette d'asserire che Costantino non eresse *ex novo* la chiesa e che l'opera sua invece limitossi ad abbellire ed ingrandire la chiesa preesistente, rifacendone la facciata. A queste conclusioni, che certo riesciranno inaspettate per quanti s'interessarono della chiesa di Saccargia, pervenni in seguito ad alcuni rilievi di costruzione e di tecnica. Gli angoli della facciata non sono organicamente concatenati coi muri laterali e questi palesano una struttura tecnica sia nella composizione delle malte sia nella formazione delle murature differente da quella riscontrata nella facciata. Ritengo invece la torre campanaria fra le opere eseguite dal giudice di Torres e dalla pia consorte.

Non conoscesi il nome dell'architetto che ideò ed eresse la chiesa di S. Pietro di Sorres nella provincia di Sassari, ma in essa riscontransi così chiari i caratteri architettonici e decorativi delle chiese toscane da non lasciar dubbio sulla sua origine.

La facciata dividesi in cinque ordini, dei quali il primo comprende cinque false arcate come nella chiesa di S. Paolo in Ripa d'Arno, di S. Pierino, di S. Cassiano in Pisa o di S. Andrea, di S. Maria del Giudice in quel di Lucca.

Nell'arcata centrale è praticata la porta d'ingresso architravata ed allegerita dalla muratura sovraincombente da un arco di scarico a cunei alternati bianchi e neri e croce bianca nello sfondo scuro della lunetta.

Il secondo ordine componesi di quattro colonnine e di due grossi pilastri, urtanti colla leggerezza gaia ed elegante che predomina in

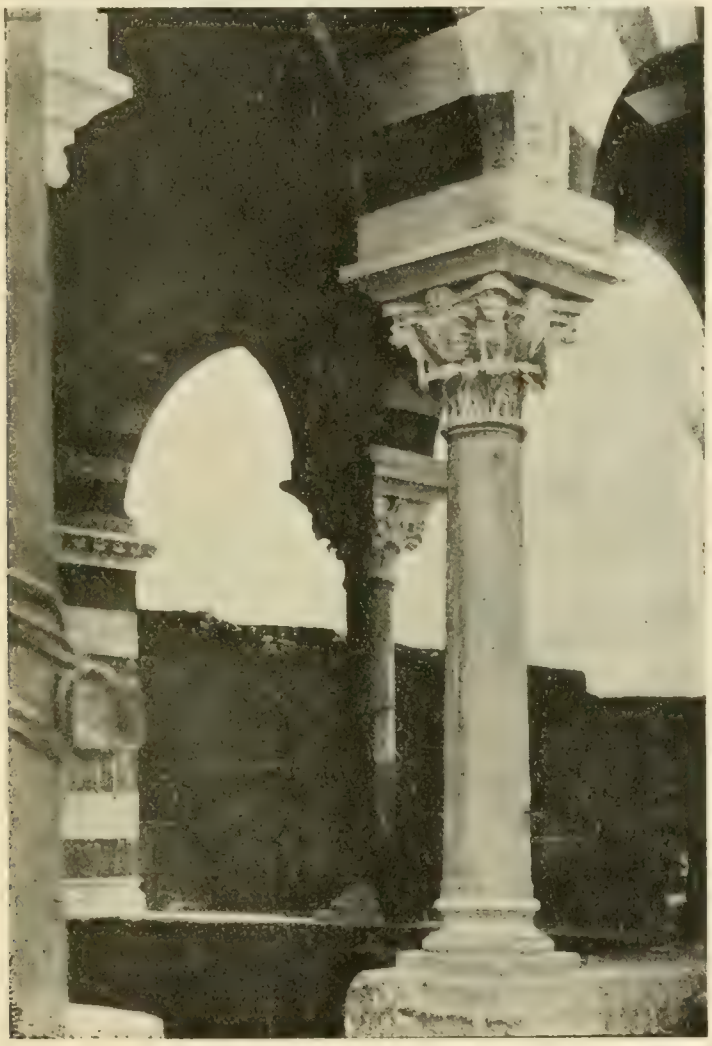


Fig. 8. — Colonna nel portico della chiesa di Saccargia.

tutta la costruzione. Le tre arcate del terzo ordine s'impostano sui pilastri angolari e su due mensole sporgenti dal muro. Il frontone terminale è presentemente liscio senza decorazione alcuna, mentre tutto c'induce a ritenere ch'esso fosse come nel frontone del muro posteriore decorato con una galleria ad archetti svolgentesi secondo la pendenza del tetto.

Le forme decorative della facciata di S. Pietro di Sorres hanno più che non i coevi edifici di Pisa gusto classico e sono inspirate alle

antiche tradizioni latine. Havvi in questa chiesa, che s'erge colle brunite muraglie in una collina dominante l'ubertosa vallata di Bunnanaro e di Torralba, tale sobrietà, ed in pari tempo eleganza decorativa da poterla considerare come una delle più belle manifestazioni d'arte medioevale.

Fig. 9. — Porta nella chiesa di S. Pietro di Sorres.

Dovea inoltre originariamente renderla più vaga e più ricca un minutissimo intarsio policromo eseguito con pietre dure (porfido verde e rosso, breccia e trachite nera) sul calcare bianco, ma di quest' intarsio, che ricorda le ornamentazioni cosmatesche, ora non ci rimangono che gl' incavi dai disegni geometrici i più svariati ed alcune traccie delle preziose lastrine.

Mutilata ma improntata a gusto squisitissimo è la facciata di S. Maria di Cerigo o di Tergu in territorio di Castelsardo, annessa al monastero più ricco dell'ordine dei Benedettini in Sardegna.

Un'antica cronaca sarda narra che Gonnario, giudice di Torres, restaurava questa chiesa e ch'essa venne consacrata nella prima metà dell'XI secolo.

La facciata stilisticamente e costruttivamente palesa un'origine posteriore o più che all'opera di Gonnario devesi attribuire agli am-

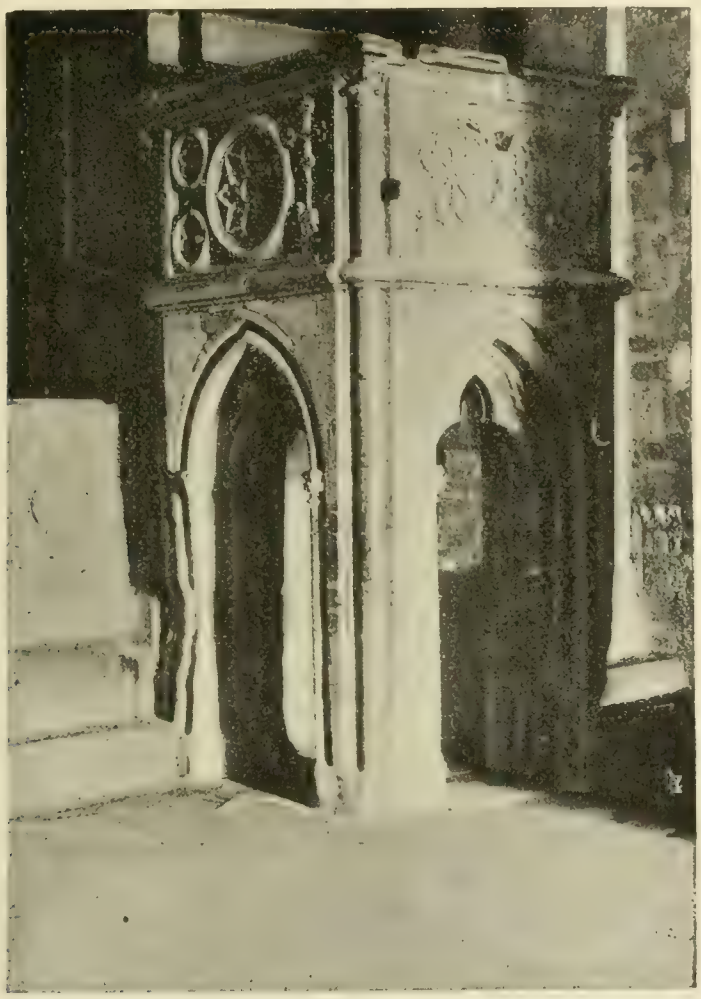


Fig. 10. — Pulpito nella chiesa di S. Pietro di Sorres.

pliamenti eseguiti nella prima metà del XII secolo da Costantino di Torres. Essa ha molta analogia tecnica ed artistica colla facciata della chiesa di Saccargia e non è improbabile che gli artefici pisani chiamati ad erigere questa chiesa, consacrata nel 1116, procedessero poscia alla costruzione della facciata di S. Maria di Tergu.

Un'opera di modesta e pur elegante architettura da porsi a paro delle più belle chiese, che gli artefici toscani eressero nell'isola, è la piccola facciata della chiesa di S. Pietro nell'agro di Bulzi. Di questa chiesetta non si conoscono le origini, nè artisticamente venne mai no-

tata da alcun scrittore. Nella facciata le false arcate poggiano in parte su mensoline ed in parte su pilastrini esagonali che ci rappresentano il passaggio del pilastro rettangolare alla colonna.

A questo fecondo periodo architettonico dobbiamo ascrivere anche le chiese di S. Nicolò d'Ottana, di S. Antioco di Bisarcio e di S. Pantaleo in Cagliari.

Fig. 11. — Facciata della chiesa di S. Maria di Tergu in Castelsardo.

La chiesa di S. Nicolò d'Ottana ha nelle sue linee decorative e costruttive tale affinità colla chiesa di S. Pierino di Pisa da ritener l'una e l'altra opere di uno stesso architetto. Ha la stessa struttura della chiesa di Saccargia ma colla differenza che le arcate false negli ordini superiori sono di maggior raggio e le colonne sono sostituite da pilastrini rettangolari.

S. Antioco di Bisarcio nell'agro di Ozieri è tal monumento, che comporterebbe per sè solo una lunga serie d'indagini e di studî. Pa-

lesa diversi periodi costruttivi, ed alla facciata originaria s'addossò un'altra costruzione, sostenuta da un elegante portichetto, probabilmente destinata ad abitazione del vescovo.

L'abside è un gioiello d'architettura ed il tronco di torre campanaria ha gli elementi costruttivi del campanile di Saccargia.

Fig. 12. — Chiesa di S. Pietro di Bulzi.

L'antica facciata è nascosta dalla posteriore costruzione, che lo Spano giudicò — non so con qual criterio — opera del rinascimento, mentre è aggiunta del XIII secolo, ma non pertanto sono chiare le antiche linee architettoniche, improntate allo stesso stile della facciata della chiesa di Saccargia.

La chiesa di S. Pantaleo nel comune omonimo venne ampliata nel 1261, essendo vescovo di Dolia Pietro de Gili. Pur seguendo nelle linee architettoniche il tipo delle chiese di Toscana, questa chiesa ha tali particolari decorativi in urto col classicismo innato dell'arte to-

scana da lasciarci dubbiosi sull'origine e sull'educazione artistica dell'architetto, il di cui nome non è frequente nell'onomastica toscana. Così all'interno alcuni pilastri sono polistili, forma che raramente le costruzioni pisane ammisero, ed all'esterno, le colonnine, sulle quali s'impostano gli archetti ascendenti del frontone, mancano di capitelli e di basi.

Fig. 13. — Chiesa di S. Pantaleo.

All'ordine inferiore non abbiamo più il classico intercolonio toscano, quale notammo nelle chiese di Sorres, di Saccargia, di Ottana, di Cerigo e di Bulzi, ma una serie d'archetti circolari poggianti in parte su mensole ed in parte su pilastrini sporgenti dal muro con forme architettoniche, che, se hanno un riscontro nella facciata della chiesa di S. Frediano di Pisa, furono poco usate dai costruttori toscani. Anche le decorazioni — sculture demoniache, teste informi di dannati dai più strambi versi — accennano all'araldica e simbolica ornamentazione dei

maestri dell'Alta Italia più che al gusto classico degli artefici toscani, ma d'altra parte per queste particolarità non è il caso d'escluderla dalla sfera d'influenza pisana, mentre la struttura generale della chiesa è prettamente toscana.

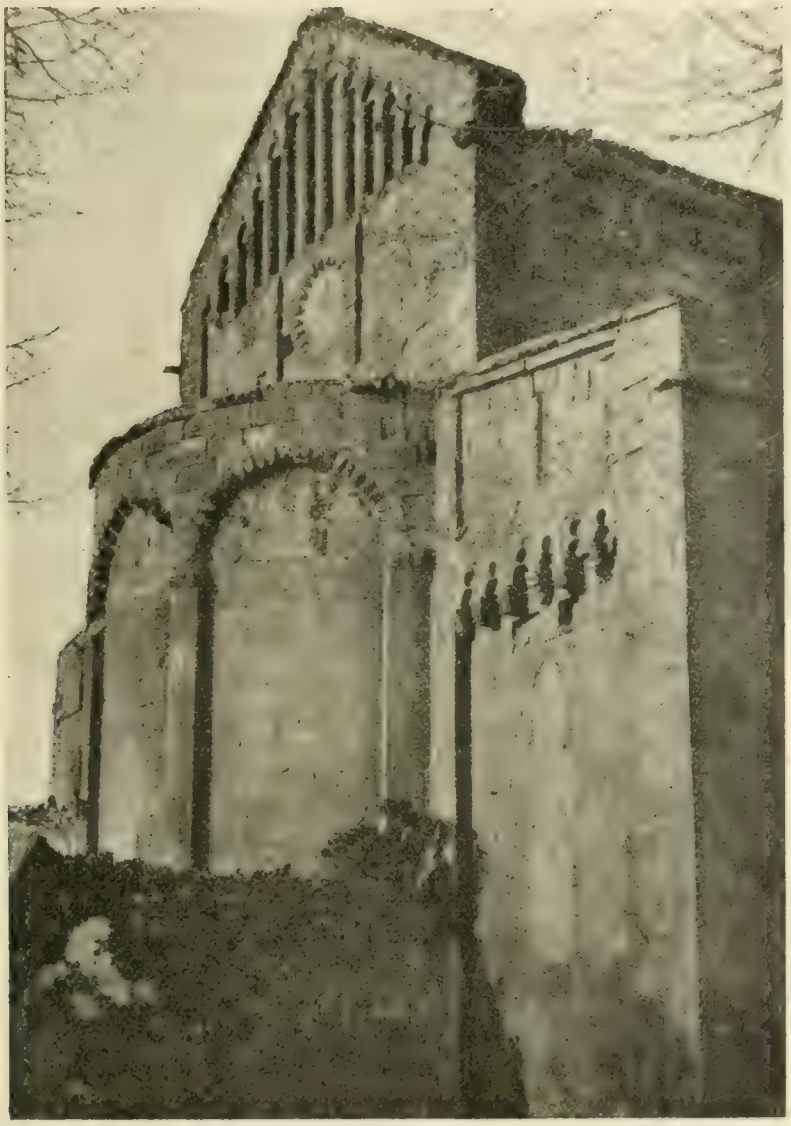


Fig. 14. — Chiesa di S. Pantaleo (Abside).

Altre chiese e fra esse quelle di S. Antonio e di S. Michele di Salvenero in territorio di Ploaghe potrebbero trovar posto in questo secondo gruppo, ma tralascierò di parlarne, non presentando alcuna particolarità, che non sia già esaminata nelle precedenti.

Aggiungerò piuttosto sui monumenti di questo secondo gruppo una considerazione d'indole generale: ciò che maggiormente li distingue insieme ad una maggiore esuberanza di forme decorative e ad un'affinità più intima coll'architettura svolta a Pisa ed a Lucca è l'alterna-

tività dei filari bianchi e neri (calcare e trachite), la quale fu usualmente adoperata dagli artefici toscani, cui certo non facevano difetto le pietre da taglio occorrenti per tale contrasto, come i marmi dei monti Pisani, il verde di Prato e la pietra verluccana.

Così anche in Sardegna abbiamo un notevole esempio di quanto possa l'influenza dei materiali di costruzione e degli strati geologici di un paese sul suo patrimonio artistico e sulla sua architettura. A Sorres, a Saccargia, in cui il tipo gentile dell'arte toscana si esplica nelle linee architettoniche svelte ed eleganti e nelle tradizioni dell'ornato classico, le nere masse basaltiche s'alternano ai sedimenti calcarei, che offrono materiali morbidi, non ribelli allo scalpello, permettendo di rompere armonicamente con rilievi e con decorazioni chiare il fondo della pietra vulcanica, tramezzato da filari di calcare bianco.

In Ardara ed in Ottana manca la pietra che in altre chiese dà — mi si passi la frase — la nota gioconda, e quivi i maestri dovettero informare le linee architettoniche ai materiali, di cui potevano disporre. Abbandonarono perciò le logge vagamente ornate e limitarono le linee decorative alla solita cornice romanica di archetti impostantisi su mensoline e su stretti pilastrini.

***

Un terzo gruppo architettonico potrebbe infine comprendere quelle chiese che, pur conservando la struttura romanica-toscana, presentano forme architettoniche, che palesano l'influenza del nuovo stile gotico. Sono accenni, sono sfumature ogive in organismi romanici. Queste chiese, a quanto io mi sappia, non hanno riscontro alcuno in Toscana, e nelle sistematiche ricerche da me eseguite in Pistoia, in Prato, in Lucca, in Pisa e nei loro dintorni una sola chiesa — l'oratorio di S.ª Giulia in Lucca — potrebbe includersi in questo gruppo.

Rappresentano esse quell'influenza locale che insensibilmente trasforma ogni espansione artistica o costituiscono una timida ribellione all'invadentismo toscano per parte di artefici, che non trassero la tecnica e l'arte costruttiva dai cantieri di Toscana? Una soddisfacente risposta allo stato presente delle indagini è impossibile. Questi edifici, malgrado queste forme gotiche timidamente espresse, hanno una struttura toscana; esse sono l'ultima espressione dell'influenza artistica degli artefici pisani, il canto del cigno dei seguaci di Diotisalvi, di Guidetto e di Buschetto, essendo state erette agli ultimi del XIII ed ai primi del XIV secolo, poco prima che lo stendardo d'Aragona, sventolando

sulle belle torri, che Pisa eresse a rinforzo del *Castro di Cagliari*, desse il segnale di un nuovo reggimento politico e di altre finalità artistiche.

Un particolare non privo d'interesse: queste chiese sono tutte — almeno quelle che si conoscono fino ad oggi — nella parte meri-

Fig. 15. — Tomba nella chiesa di S. Pantaleo.

dionale dell'isola e specialmente nell'Iglesiense soggetto alla famiglia Donoratico.

La cattedrale d'Iglesias, eretta auspice il *domino Ugolino de Donoratico de la sexta parte del regno di Cagliari ed ora per la grazia di Dio potestate di Pisa*, non solo si fa notare perchè in essa un'iscrizione dettata contro l'usato in volgare, esalta come fondatore dell'edificio chi inspirò uno dei più belli canti del divino poema, ma

desta l'attenzione degli studiosi d'arte anche per quelli elementi stilistici di transizione, che dànno carattere al terzo periodo architettonico.

Abbiamo in questa come nelle chiese degli altri due gruppi la porta architravata e nell'ordine sovrastante archetti circolari, impo-

Fig. 16. — Abside della chiesa d'Ottana.

stantisi su mensoline, ma nel frontone la tendenza alle nuove forme si manifesta coi fascioni sagomati e cogli archi trilobati, che sostituiscono le colonnine isolate e gli archetti circolari.

Questa tendenza è più acuita nella chiesa dei Cappuccini ad Iglesias e nella chiesa del Carmine a Mogoro. Abbiamo in esse oltre i caratteristici fascioni trilobati, che svolgonsi nei frontoni secondo la pendenza del tetto, un altro elemento costruttivo, spiccatamente gotico: una grande finestra bifora ad archiacuto con traforo gotico campeggiante nella parte centrale della facciata.

Recenti avanzi rinvenuti nella cattedrale di Cagliari, sotto l'intonaco e sotto settecentisti marmi c'inducono a ritenere che le stesse forme decorative di transizione erano svolte in alcune parti della chiesa e più particolarmente nei prospetti della navata trasversale a mezzogiorno ed a tramontana.

Fig. 17. — Chiesa dei Cappuccini in Iglesias.

Qui però è necessario un rilievo che ha il suo peso: nelle chiese d'Iglesias, di Mogoro, come ancora in un'altra di Sardara, dedicata a S. Gregorio, queste prime forme gotiche sorsero contemporaneamente alla rimanente struttura romanica, mentre esse nella Cattedrale e nella chiesa di S. Bardilio in Cagliari, quest'ultima molto deturpata ma non tanto da non lasciar intravedere le originarie forme — vennero aggiunte

posteriormente, ma vennero aggiunte con tanto magistero d'arte da risultare un insieme armonico di grazia toscana senza contrasti e senza durezze.

***

Con la suddivisione nei tre gruppi che abbiamo presentato non devesi intendere che qualsiasi monumento medievale debba rientrare in uno di essi; no, abbiamo chiese, che per caratteri stilistici e per documenti epigrafici ci risultano erette da artefici pisani e che pur tuttavia non presentano i requisiti per esser incluse in uno dei tre gruppi sovramenzionati. Ciò è naturale, perchè gli aggruppamenti in arte non possono avere la coesione e la rigidezza che si riscontrano nelle scienze positive, ma sono ordinamenti sistematici a grandi linee, non soggetti a leggi ben definite, e per ciò con numerose eccezioni. E le eccezioni nel caso in questione non sono nè lievi, nè poche: ne accennerò solo due: la chiesa di S.ta Maria d' Uta e l'altra egualmente dedicata alla Gran Madre di Dio in Tratalias.

L'oscurità più assoluta avvolge le origini e le prime vicende della chiesa di S.ta Maria d' Uta, benchè la tradizione, non suffragata però da alcuna prova storica, l'assegni ad un convento di Benedettini, che, secondo l'Aleo, storico sardo del XVII secolo, dovea esistere nell'agro di Utà.

Certo questa chiesa di bella architettura basilicale dovette in origine esser annessa ad un monastero, poichè lateralmente ad essa sono visibili traccie di un edificio a corte.

La facciata, esposta a ponente, secondo il rito dei costruttori medievali, ha linee sobrie ed in pari tempo eleganti, raggiungendo un insieme vago e non privo di grandiosità, colla massima parsimonia d'elementi decorativi. La porta d'ingresso n'è l'ornamento principale, campeggiando al primo ordine e raggiungendo coll'arco di scarico, contornato da una fascia graziosamente ornata, la prima cornice orizzontale, sotto la quale si svolge la solita cornice ad archetti circolari poggianti su mensoline dalle più strane forme rese sempre con abilità ornamentale.

Il frontone ora deturpato da un immane campanile che non lascia con le informi murature apprezzare convenientemente le gentili forme della facciata, in origine era ornato da una bifora centrale e da una decorazione ad archetti poggiati su pilastrini sporgenti dal muro.

Sulle copertine inclinate del prospetto corrispondenti alle due navate laterali poggiano due leoni rozzamente scolpiti e gli stessi

animali, simboli della chiesa, sono effiggiati in minori dimensioni nelle due mensole terminali della cornice circolare della porta d'ingresso.

L'abside è circolare, e sulla sua sommità continua la caratteristica decorazione ad archetti, la quale si ripete nella parte superiore e dovea ripetersi anche nel frontone che sovrasta l'abside.

Fig. 18. — Chiesa di S. Pietro di Zuri.

L'interno è a tre navate: le due laterali più basse della centrale, i muri della quale poggiano per mezzo di arcate su colonne tolte da avanzi d'epoca romana.

La chiesa che con questa d'Uta ha maggiori affinità architettoniche è la parrocchiale di Tratalias, sede vescovile nel medio evo della diocesi Sulcitana.

Nelle due facciate abbiamo lo stesso scomparto architettonico ed eguali cornici orizzontali; le stesse forme decorative sono nei muri laterali e nell'abside. Alcune particolarità costruttive di questa chiesa non sono comuni od almeno frequenti con le costruzioni pisane di Sardegna e cioè il rosone centrale, originariamente a raggiera di colonnine,

ed una scala a sbalzo svolgentesi esternamente con arditezza di tecnica e con libertà d'arte nel frontone della facciata.

Le affinità stilistiche fra le due chiese sono tante e tali, che, se non ci permettono d'assegnare allo stesso architetto la loro costruzione, c'inducono a ritenerle coeve ed inspirate ad uno stesso tipo architettonico.

Fra le chiese medievali, le quali stanno a sè senza poter essere incluse in uno dei tre gruppi architettonici, in cui abbiamo suddivisa l'espansione artistica degli artefici toscani nell'isola, la Cattedrale di Cagliari è senza dubbio la più interessante e la più pregevole, malgrado che le successive aggiunte eseguite sotto il dominio di Spagna abbiano distrutto quell'unità architettonica, che noi abbiamo rilevato ed apprezzato nelle altre chiese medievali. Pur tuttavia gli avanzi rimastici sono tali da permettere una ricostruzione ideale della primaziale, ma su di essi non mi dilungherò avendone estesamente scritto in due opuscoli (*La Cattedrale di Cagliari*, Tip. Dessì; e *Cagliari medievale*, Tip. Valdes). Aggiungerò soltanto che essendosi nello scorso anno rimosse per motivi di pubblica sicurezza le lastre marmoree settecentiste della facciata baroccamente brutta, che gli Spagnoli costrussero ai primi del XVIII, vennero a luce molti avanzi della facciata pisana, fra i quali l'intero basamento del prospetto e le tre porte di tipo toscano, delle quali la centrale è ornata nell'architrave con la decorazione a girali d'acanto, che noi riscontriamo in quasi tutte le chiese di Pisa e che ornano gli architravi delle due porte del battistero, esposte a ponente ed a mezzogiorno. Questi avanzi, che non lasciano più alcun dubbio sull'ubicazione dell'antica facciata della cattedrale, attestano con evidenza ineccepibile che la disposizione planimetrica del tempio era a forma di croce latina con la torre campanaria sulla stessa linea del prospetto principale.

***

Fin qui consideraronsi chiese erette da artefici pisani o sotto l'influenza della loro architettura, e dall'estensione di questa si potrebbe dedurre quanto fu osservato dai pochi studiosi che s'interessarono del nostro patrimonio artistico: non aversi cioè in Sardegna altro sviluppo architettonico se non quello toscano. Io ritengo non esatta quest'opinione, giacchè, se è vero che all'influenza di Pisa dobbiamo le nostre migliori costruzioni medievali, che si conservano integre e scevre da posteriori aggiunte in modo da darci dello stile romanico-toscano un

concetto più completo degli stessi monumenti di Pisa, di Lucca e delle altre città di Toscana, d'altra parte non dobbiamo escludere altre influenze, che hanno anche la loro ragione nelle vicende politiche dei giudicati sardi. Non bisogna dimenticare che Genova si oppose sempre

Fig. 19. — Chiesa di S. Maria di Betlemme in Sassari.

all'influenza di Pisa e che con questa non ebbe mai tregua tanto che nella stipulazione del trattato di Portovenere, in cui le due repubbliche rivali promisero di non offendersi, anzi di difendersi a vicenda per 29 anni in ogni luogo di terra e di mare, ne eccettuarono la Sardegna in cui si riservarono libertà d'azione.

D'altra parte, se le due repubbliche del Tirreno influirono con diversi eventi dall' XI alla metà del XIII secolo sulle sorti dell'isola,

questa era ancora governata da re o meglio da giudici nazionali, che, se avevano una parvenza d'indipendenza, di questa spesse volte usavano per agire di propria testa. E così ordini monastici, traenti d'altri paesi e d'altre comunità non amiche alla fiorente repubblica del Tirreno, chiamati o da questo o da quel giudice, stabilironsi in Sardegna spiegando molte volte un'azione lesiva agli interessi di Pisa e fondando chiese e case conventuali, ad erigere le quali certo non chiamarono maestri toscani.

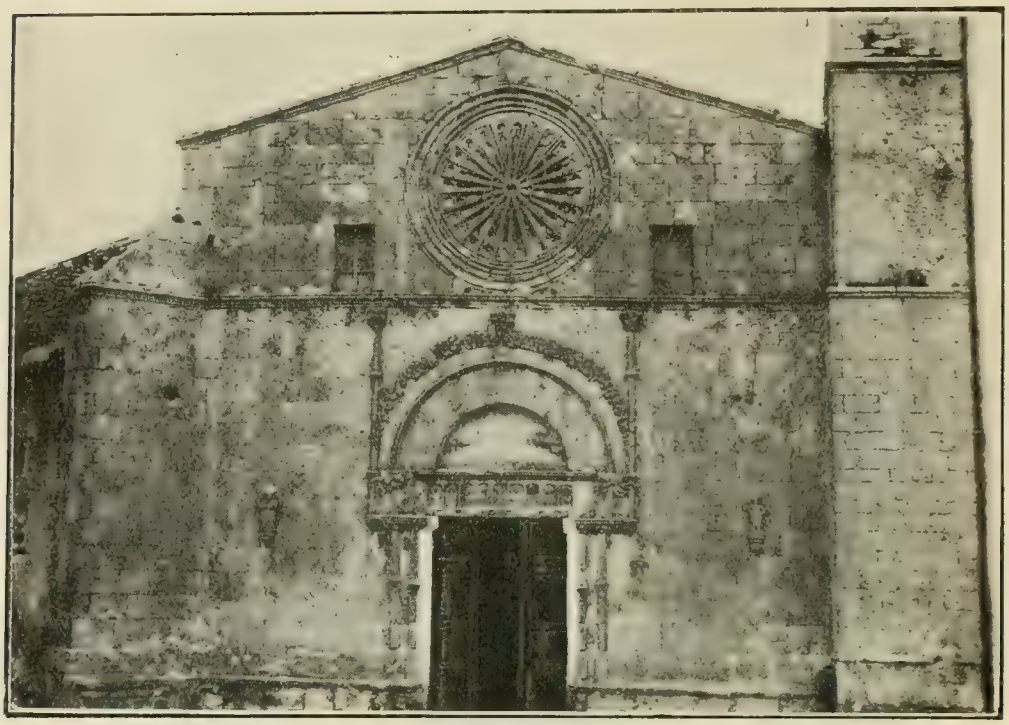


Fig. 20. — Chiesa Parrocchiale di Tiesi.

Queste influenze politiche dovevano avere necessariamente la loro ripercussione nello svolgimento artistico. Ed infatti molte costruzioni medievali manifestamente sottraggonsi all' influenza di Pisa e sono estrinsecazioni d'altre scuole artistiche, sulle quali allo stato odierno delle ricerche non è possibile emettere un esatto giudizio. La chiesa di S. Pietro in Zuri, eretta nel 1291, governando Mariano il giudicato d'Arborea, è fra queste costruzioni. Gli elementi decorativi non sono più toscani: l'intercolonio del suo prospetto non è il classico quale abbiamo riscontrato nelle chiese di Sorres, di Tergu, di Saccargia, ma segue il tipo puro romanico con cordonate concentriche — alcune delle quali intagliate a spirale — di raggio decrescente verso l'interno. Le sculture dei capitelli o delle fascie collegansi all'ornamentazione

delle chiese dell'Alta Italia più che non alle classiche della Toscana, e la stessa tribuna esagonale con fasci sagomati agli spigoli è elemento costruttivo e decorativo che non ha riscontro nell'arte toscana.

Anche la cornice che svolgesi sulle sommità dei muri segue altri tipi, essendo costituita da archetti circolari di poco rilievo intrecciati

Fig. 21. — Porta della Cattedrale di Alghero.

in modo da costituire quella forma decorativa che il Dartein qualificò come la più caratteristica delle cornici lombarde.

Questi rilievi stilistici sono confermati dai dati, che ci fornisce l'iscrizione lapidaria, inserita nella facciata, giacchè da essa desumiamo che la chiesa venne eretta con i disegni di un *magister Anselmus de Cumis*.

Scevre di ogni influenza toscana sono anche le chiese di S. Pietro di Bosa, di S.ª Maria di Tiesi, di S.ª Maria di Betlemme in Sassari,

della cattedrale di Alghero, interessantissime costruzioni sulle quali non è ancora possibile portare un giudizio sintetico. Speriamo che ulteriori indagini ci permettano di delineare queste influenze artistiche, che ora non è possibile accertare. Per esse s'iniziarono nell'isola nuove forme, che si estesero poscia rapidamente e perdurarono fino al XVII secolo, quando le altre provincie italiane non solo avevano abbandonato le forme gotiche, ma, ritenendole barbare, dalle grazie del Rinascimento trascendevano alle esagerazioni barocche.

Dopo di esse, che rappresentano l'ultimo sorriso dell'arte medievale, alla quale Pisa impresse forme latinamente vaghe colla festosità delle decorazioni scolpite dai suoi artefici, l'arte della sesta fu alla mercè di quelle corporazioni monastiche di mendicanti, che, moltiplicatesi con incredibile rapidità, soffocarono ogni aspirazione intellettuale, ogni tentativo di rinnovamento artistico.

XVIII.

NOTE SUR UNE INSCRIPTION ET DES PEINTURES MURALES DE LA BASILIQUE SAINT-CLÉMENT À ROME.

Comunicazione del prof. Vittorio Waille.

L'inscription, composée de deux vers hexamètres tracés sur une seule ligne, est placée sous des peintures murales relatives à la vie de Saint Alexis, et en résume la signification. Ces peintures, découvertes dans la crypte de la basilique Saint-Clément (à Rome), en 1862, au cours de fouilles qui y furent pratiquées pour travaux de consolidation, remontent au onzième siècle. Elles sont antérieures à l'an 1084, date de la destruction de la basilique primitive sur l'emplacement de laquelle s'est élevée celle d'aujourd'hui.

Or un de nos meilleurs poèmes du moyen-âge (comprenant 125 couplets de cinq vers assonancés chacun), dont le manuscrit existe à Hildesheim et qui fut publié pour la première fois en 1845, retrace cette même vie de Saint Alexis, autrefois très populaire. Le poème et les peintures sont de la même époque. Comme l'auteur des fresques et le traducteur en langue romane ont eu sous les yeux le même texte latin (à quelques légères variantes près) dont ils se sont inspirés, il se trouve que les strophes de l'un commentent et expliquent les tableaux de l'autre. Faute de s'être reportés au poème, ceux qui ont parlé de ces compositions picturales jusqu'à présent semblent les avoir interprétées d'une manière inexacte.

Cette légende orientale dont un explorateur sagace, Mgr Duchesne, a ingénieusement analysé les origines complexes et la propagation tardive dans le monde de l'Occident (vers l'an 987) présente tant de beautés, qu'il n'est pas sans intérêt de préciser le sens de ces fresques et de l'inscription qui les accompagne, à l'aide du plus ancien chef-d'œuvre de notre littérature.

Voici d'abord le texte de l'inscription : NON PAT(*er*) AGNOSCIT MISER(*a*) ERIO(*m*) SIBI POSCIT PAPA TENET CARTA(*m*) VITA (*m*) QVE ENVNTIAT ARTAM.

Examinons maintenant les principaux épisodes de la vie du Saint racontés sur ces fresques naïves, où se rencontre toutefois une certaine recherche des effets de luxe dans la représentation des costumes et des tentures :

1er épisode. — Un fond d'architecture, un palais, avec colonnes et pilastres, et grandes baies laissant apercevoir les lampes suspendues au plafond du vestibule. A la fenêtre, une jeune femme debout, dolente, la tête légèrement inclinée sur l'épaule droite, *regarde au loin*. Elle épie le retour du fiancé qui s'en est allé brusquement.

On sait qu'Alexis, issu d'une famille patricienne, fils d'un père opulent qui s'appelait Euphémien, s'était enfui, le soir même de ses noces, de la chambre nuptiale. Écoute-moi, avait-il dit, pour paroles d'adieu, à sa ' gentil muilier ', à laquelle il laisse l'écharpe de son épée et son anneau d'or : « Tiens pour époux celui qui nous a rachetés de son sang précieux. Il n'y a pas en ce monde d'amour parfait, la vie est fragile, les honneurs ne durent pas, ce n'est qu'une joie qui tourne en amertume ». Et il s'était évadé (car il est animé, comme la plupart des héros de ces vieux poèmes, sous l'influence de la *Passion*, de l'esprit de sacrifice) de la vie dorée et fastueuse qui l'attendait pour se jeter dans les austérités et les mortifications. Après avoir quitté sa fiancée en larmes et ses parents de façon clandestine, il s'était embarqué et retiré à Laodicée, puis à Édesse, en Syrie, à cause d'une image miraculeuse de la Vierge qui s'y trouvait, distribuant aux pauvres tout son avoir, et s'installant parmi eux.

L'attitude expectante de la fiancée, à la fenêtre, est conforme aux plaintes qu'elle exhale dans le poème :

> Sire Alexis, tous jours t'ai désiré,
> Et tantes larmes pour le ton corps pleuré,
> Et tantes fois *pour toi au loin gardé.*

2e épisode. — Un patricien à cheval, entouré de ses gens, fait la rencontre, dans une des rues de Rome, d'un pauvre ermite auréolé porteur du bâton et de la besace. Voilà Euphémien en présence de son fils, de ce fils, qu'il a inutilement fait rechercher par ses plus clairvoyants serviteurs, et qu'il ne reconnait pas à présent sous ce costume de pélerin, métamorphosé par dix-sept ans de macérations : NON PATER AGNOSCIT, dit l'inscription placée sous les peintures.

Dans le poème, Alexis prévoit qu'aucun des siens ne le reconnaîtra à cause de sa longue absence :

Ne m'connaîtront, tant jours a que ne m'virent.

Alexis s'était retiré à Edesse, jusqu'au jour où la statue de la Vierge se mit à parler, et le désigna lui, assis parmi les indigents, à la porte du monastère, comme *l'homme de Dieu*. Alors, il devient un objet d'admiration et tous s'empressent de l'honorer. Pour se dérober aux hommages que sa réputation de sainteté lui attire, et craignant de pécher par orgueil, il s'enfuit de nouveau, pendant la nuit, de la cité. La tempête le ramène en Italie. Il regagne Rome, avec le désir secret et qui fut exaucé de n'être reconnu ni de son père, ni de sa mère, ni de sa fiancée. Aucun ne songea même à lui demander qui il était, ni d'où il venait. Apostrophant son père Euphémien, le malheureux sollicite seulement, et obtient de sa générosité, au nom du fils qu'il pleure, un gîte en plein air, un méchant lit sous l'escalier du palais :

Sous ton degré, me fais un grabaton

dit-il dans le poème.

MISER(*a*) ERIO(*m*) SIBI POSCIT, dit l'inscription.

Roller (*Revue archéologique*, 1873) parlant de cette peinture murale traduit *non pater agnoscit miserio* par : « le père ne reconnaît pas le misérable » ; il a oublié de tenir compte des nécessités prosodiques (le vers serait boiteux).

Le dictionnaire de Ducange donne *aerium* avec le sens d'étable.

3e épisode. — Hébergé par charité, dans la maison de son propre père, Alexis vit là, en butte aux avanies de la valetaille, qui le raille, le traite de fou, lui jette à la tête les épluchures et les lavures de vaisselle. Il ne se fâche pas et pardonne, se réjouissant même intérieurement de ces humiliations qui lui confèrent de nouveaux titres à la grâce divine. Il incarne l'idéal monastique fait de charité intérieure et de renoncement. Il passe dix-sept nouvelles années sous cet escalier à souffrir pour son Dieu, gardant fidèlement son secret, ne le découvrant même pas à sa mère, dont il voit pourtant couler les larmes souvent à cause de lui. Mais quand il sentit que l'heure approchait où Dieu allait le récompenser d'avoir tant et si patiemment peiné à son service, il se fit apporter une plume, de l'encre et un parchemin. Il écrivit toute son histoire et garda, sans le communiquer

à personne, le papier sur lequel était consigné le récit de sa vie et de ses pérégrinations. La semaine de sa mort, les cloches sonnèrent d'elles-mêmes. La même voix d'en haut, qui s'était fait entendre à Édesse, sortit de nouveau du sanctuaire, enjoignant aux fidèles de chercher dans Rome l'*homme de Dieu*, ajoutant même qu'on le découvrirait dans la maison d'Euphémien. La foule impatiente s'en prend à Euphémien qui cache un Saint chez lui et l'accapare, alors que la cité toute entière en aurait tant besoin pour se préserver des calamités qui la menacent. Euphémien, qui ignore tout, se défend. Pendant que le pape, ardemment désireux de se conformer à l'avertissement céleste, est assis sur un banc, tout pensif, Euphémien est avisé par un de ses serviteurs que le pauvre abandonné, hébergé sous l'escalier, dont la vie n'offrit que des sujets d'édification, et qui n'est autre que le Saint qu'on cherche, vient de trépasser. Euphémien s'approche du cadavre, dont le visage était resté clair et beau. Alexis tient dans son poing sa charte. Euphémien veut s'en emparer pour prendre connaissance du texte. Mais le mort résiste, et s'obstine à garder dans ses doigts crispés et récalcitrants le papier mystérieux :

Il le volt prendre, cil ne li volt guerpir.

Ébahi, Euphémien rejoint le pape et lui fait part du phénomène. Alors, le pape vient, suivi de son appareil religieux, se prosterne, supplie, se jette en des oraisons enflammées, si bien qu'Alexis, assis dans son linceul, finit par faire pour lui ce qu'il n'avait pas voulu faire pour son père, il entr'ouvre les doigts, et consent à abandonner entre les mains du pape le précieux document :

Lui la consent, qui de Rome était pape.

La fresque montre le pontife, coiffé de la tiare conique cerclée d'or, incliné sur le Saint, tenant de la main gauche le volumen, et de la droite exprimant sa surprise et sa gratitude. (Trois doigts de la main droite sont abaissés).

PAPA TENET CARTAM, dit l'inscription.

C'est un cri de triomphe (ces peintures étant consacrées en partie à la glorification de la papauté).

Roller, dans l'article rappelé ci-dessus, dit qu' *avant de mourir*, Saint Alexis remit un rouleau contenant son histoire au pape Boniface Ier (418), et que celui-ci *bénit le Saint mourant.*

De même le guide Bædeker (*Italie centrale*, p. 279) donne une interprétation analogue de l'attitude du pape courbé sur Saint Alexis:

« Au milieu, dit-il, en signalant sommairement ces décorations de la basilique Saint-Clément, trois scènes de la vie de Saint Alexis, représentées à côté les unes des autres, comme sur les sarcophages romains: 1° Saint Alexis revient incognito à Rome, en ermite: 2° *Le Pape Saint Boniface Ier le bénit à sa mort*; 3° Sa fiancée le reconnaît après sa mort ».

Or dans ce tableau, où tous croient voir une bénédiction, il ne s'agit pas d'Alexis mourant, mais d'Alexis mort. Il ne s'agit pas d'une main levée pour bénir, mais d'un geste d'actions de grâces. C'est le pape qui s'incline humblement sur le Saint, et qui est protégé par lui. Compatissant à ses adjurations, Alexis l'honore exceptionnellement, et parce qu'il était pape, d'une faveur miraculeuse.

4e épisode. — Le pape s'est redressé. Debout (dans le poème, c'est son chancelier), il déroule le manuscrit et en donne lecture, révélant ainsi à tous ceux qui l'entourent le mystère de la vie du héros, de la pauvreté et de la continence volontaires, de cette vie étroite, faite d'épreuves, de privations et d'humilité:

VITAMQVE ENVNTIAT ARTAM

5e épisode. — A l'audition du douloureux message, devant ces révélations foudroyantes, le père, la mère, la fiancée d'Alexis s'abandonnent à des lamentations. Quoi! il était si près d'eux, et en réalité si loin, puisqu'ils l'ignoraient, l'être chéri auquel étaient attachées toutes leurs pensées, l'héritier auquel Euphémien prétendait léguer ses palais et ses domaines, le fils dont la mère était si orgueilleuse, le fiancé à la belle jeunesse si longtemps attendu! Alors, comme le montre la fresque, le père s'arrache les cheveux, « dérompt sa blanche barbe » dit le poéme; la mère échevelée, criant, courant, bat sa poitrine; la fiancée se penche sur le cadavre (étendu sur un lit aux riches couvertures) pour le baiser et accoler. Dans le poème, elle soupire sur cette belle bouche et ce beau visage qui vont se décomposer:

> Com est mudede (*mutata*) votre belle figure!
> Plus vous aimai que nulle créature.

La peinture murale ne relate pas les funérailles d'Alexis, ni les nouveaux miracles auxquels le « corps saint, gemme céleste » donna

lieu, le contact du cercueil orné de pierreries guérissant soudainement les sourds, les muets, les aveugles, les lépreux, les paralytiques, de sorte que ceux qui étaient venus en pleurant s'en retournèrent en chantant. Mais pour les épisodes qu'elle retrace et que je viens de rappeler, quand on les rapproche des couplets de notre vieux poète, qui permettent d'en tirer une interprétation nouvelle, ils semblent s'éclairer mieux, et prendre un aspect encore plus intéressant et plus dramatique.

XIX.

L'ORATORIO PRIMITIVO DI S. SABA.

Comunicazione dell'ing. M. E. Cannizzaro.

Al Congresso internazionale di archeologia cristiana, nell'aprile del 1900, diedi conto sommario di alcuni ritrovamenti fatti nella chiesa di S. Saba sul falso Aventino, mentre la nostra Associazione dei cultori di architettura studiava il monumento per curarne il restauro.

Una Commissione speciale [1] ha continuato in questi anni gli studî ed ha altresì eseguito per conto del Collegio Germanico Ungarico importanti lavori che hanno restituite le piccole navatelle della chiesa nella forma che avevano al tredicesimo secolo; resta ancora a sistemare la grande navata centrale. Di quanto è stato ritrovato finora dei tempi classici e del medio evo io ho dato conto in tre comunicazioni successive stampate nel *Bollettino degli Scavi.*

Gli scavi e le ricerche storiche proseguono pari passo coi lavori, ed ora mi posso appena permettere intrattenervi di quanto si riferisce al primo periodo dell'edifizio, che arriva fino alla costruzione della basilica cosmatesca, tentando così di darvi un'idea dell'Oratorio primitivo di S. Saba e della sua origine.

*
* *

Di esso: *loco qui dicitur Cella nova, quo hactenus oratorium nomini ejus* (*Silviae*) *dedicatum est et famosum sancti Sabae confessoris Christi monasterium*, come lo chiama Giovanni Diacono nel

[1] La Commissione esecutiva è composta di P. Piacentini, M. E. Cannizzaro C. Tenerani, I. C. Gavini. La Commissione consultiva generale dei signori M. E. Cannizzaro, C. Caroselli, Chiappetti, Galassi F., Galassi Fr., Gavini I. C., Lepri, Mascanzoni, V. Moraldi, V. Palombi, Piacentini, P. Pistrucci, Poscetti, Retrosi, Tenerani, Venarucci.

IX secolo, niente appariva: fino a che, esaminando il muro sotto la terza e la quarta colonna, non mi avvidi che parte era struttura cosmatesca, e parte più antica (fig. 1).

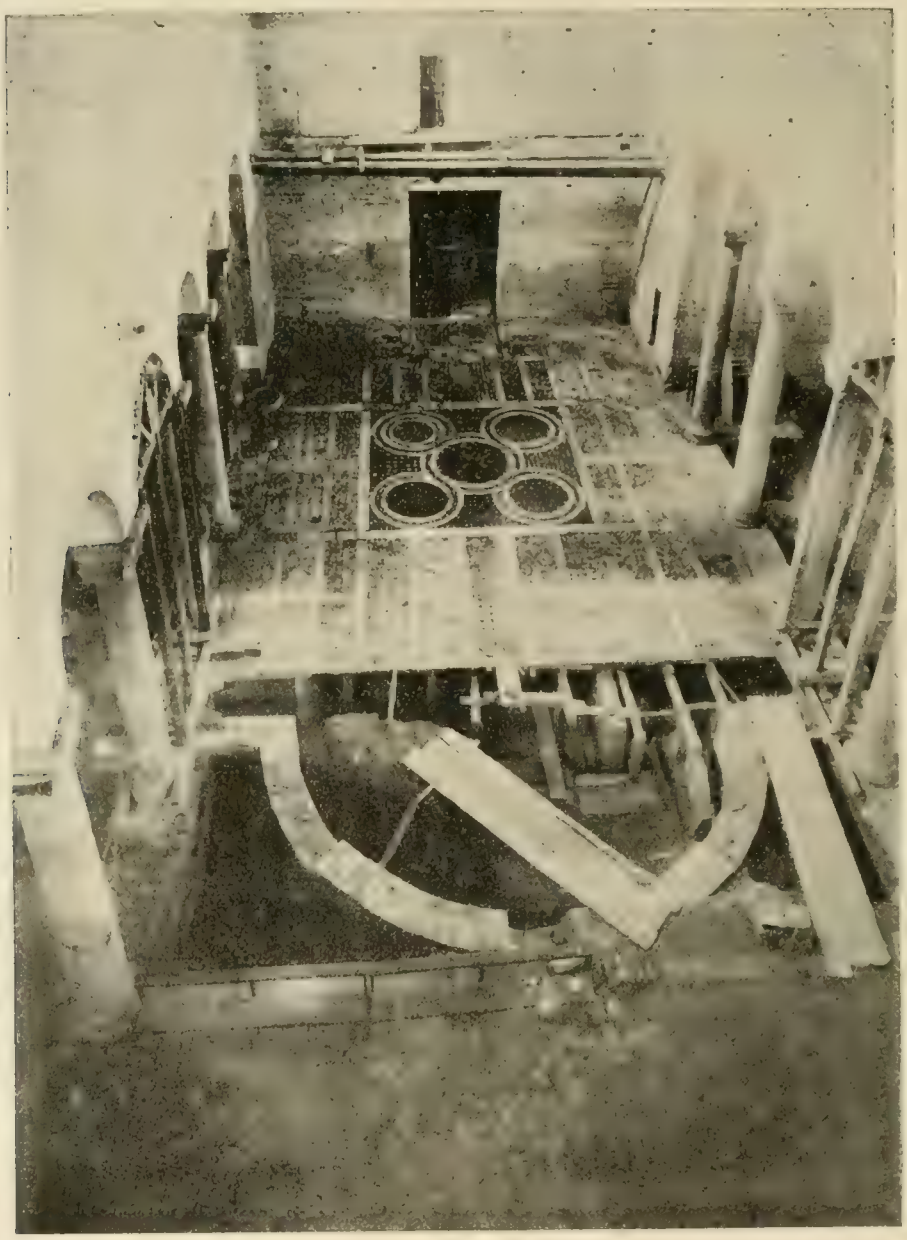


Fig. 1.

Partendo da questo indizio, ho ritrovato prima l'abside, poi tutto il perimetro dell'Oratorio e, nell'interno, in mezzo alle macerie, racimolati i resti delle antiche pitture, ritrovati pezzi di colonne e di marmi scolpiti che lo decoravano, e riconosciuto donde provenissero altri marmi adoperati nella basilica e nel monastero nella sua ricostruzione del 1205.

Il muro tutto in giro all'antica chiesetta è costruito a ricorsi alternati di tufelli e mattoni, ed ho constatato che di tal natura è fin dal piano di risega delle fondazioni, che è al disotto di parecchio del pavimento della basilica attuale.

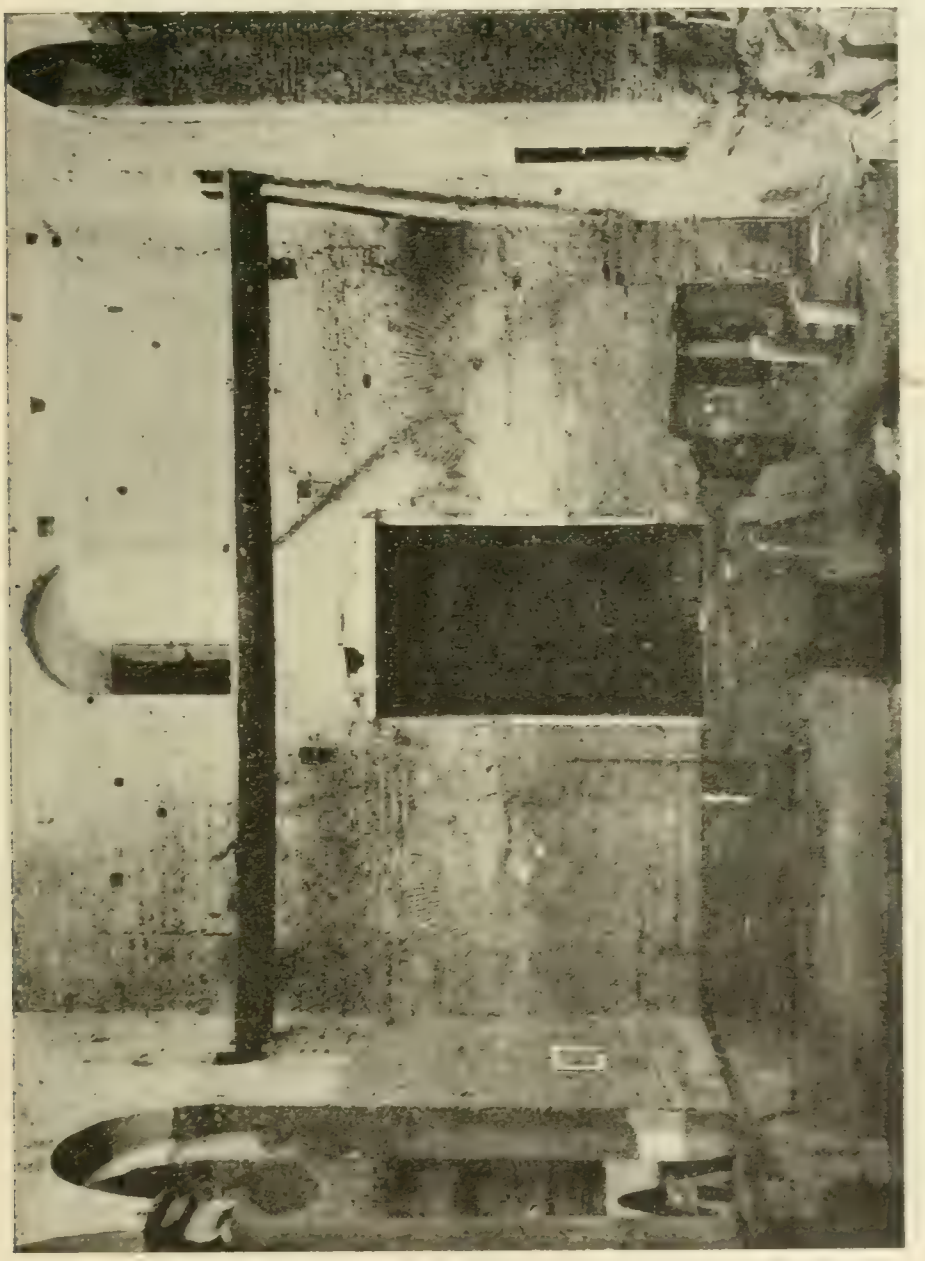


FIG. 2.

L'Oratorio internamente è lungo circa 13 metri e largo 10 con abside di metri 7; e il suo pavimento, del quale restano alcuni tratti costituiti di grandi lastroni di marmo, era ad un livello di circa 1,30 inferiore a quello della chiesa attuale; l'abside aveva il pavimento in *opus alexandrinum*, come risulta dai piccoli resti che rimangono ancora a posto e dalle impronte nel sostrato di calce.

Esaminando il muro frontale della chiesa tanto dal di dentro (fig. 2) che dal di fuori (fig. 3) si riconoscono diverse costruzioni: la muratura di tufi e mattoni con archi di mattoni; i tompagni di vani in muratura

Fig. 3.

trascurata, in gran parte di mattoni; tratti di muro di pietra a sacco e la caratteristica muratura cosmatesca a ricorsi regolari di mattoni.

Esaminando l'angolo si vede che per un buon tratto il muro di tufelli e mattoni è ancora in piedi finendo in alto con uno spigolo di pilastro che accusa il principio di un vano; la muratura cosmatesca si addossa all'antica lungo la linea di rottura.

Fra le macerie, da questo lato, fu ritrovato un blocco capovolto che ha due spigoli; se lo si rialzasse perpendicolarmente dal luogo dove cadde, prenderebbe posto nel mezzo della parete laterale.

Da questo esame anatomico deduco che il primo edifizio aveva la fronte costituita da tre vani d'ingresso, di cui il centrale maggiore; i tre archi erano retti da due colonne, delle quali ho ritrovato ancora in sito le belle basi attiche [1].

Ad un certo tempo i due archi laterali furono chiusi, in uno dei tompagni lasciandosi una nicchia per la fonte lustrale. Facendosi questo lavoro, non furono tolte le colonne.

La parete laterale aveva due finestre, le quali penso fossero bifore, colle colonne che ho trovate cadute e rotte tra le macerie quasi nella verticale del luogo dove dovevano essere.

Il blocco, che suppongo sia il pilastro di mezzo, ha un dipinto che continua oltre gli spigoli, facendomi ritenere che, quando furono chiusi i due vani d'ingresso di fianco e le finestre superiori, anche le due finestre laterali siano state ridotte ad una sola luce.

Contemporaneamente il pavimento fu rialzato di 0,65 sul primitivo che è nettamente indicato dalle basi nella fronte e da varie traccie in altre parti del muro.

Successivamente, e qui possiamo nettamente determinare l'epoca (1205), perchè è indicata nella porta della chiesa, il piano di questa fu rialzato ulteriormente di 1,30, l'arco centrale rotto, e messavi la porta, le due colonne asportate; o meglio strappate dal posto, riempiendosi il vuoto con muro a sacco, ma le basi che erano già nascoste dal pavimento non furono disturbate. Allora la chiesa fu allungata e ingrandita di altre navate.

Dal modo come giacevano i pezzi di muro e i resti marmorei si deve concludere che, quando il maestro Jacobo fece ciò, l'antico Oratorio era già demolito e la demolizione dovette essere frutto della violenza.

*
* *

Delle ornamentazioni marmoree della chiesetta rimasero a posto due pezzi sulla fronte del cancello del presbiterio e la fondazione di questo, e fra i resti ritrovati si riconoscono plutei, un pezzo del ciborio

[1] Dopo la chiusura del Congresso, procedendosi nei lavori di restauro, è stata ritrovata anche una base dei pilastri laterali.

e stipiti di porte ai quali non è difficile assegnare un posto (figg. 4, 5, 6 e 7.).

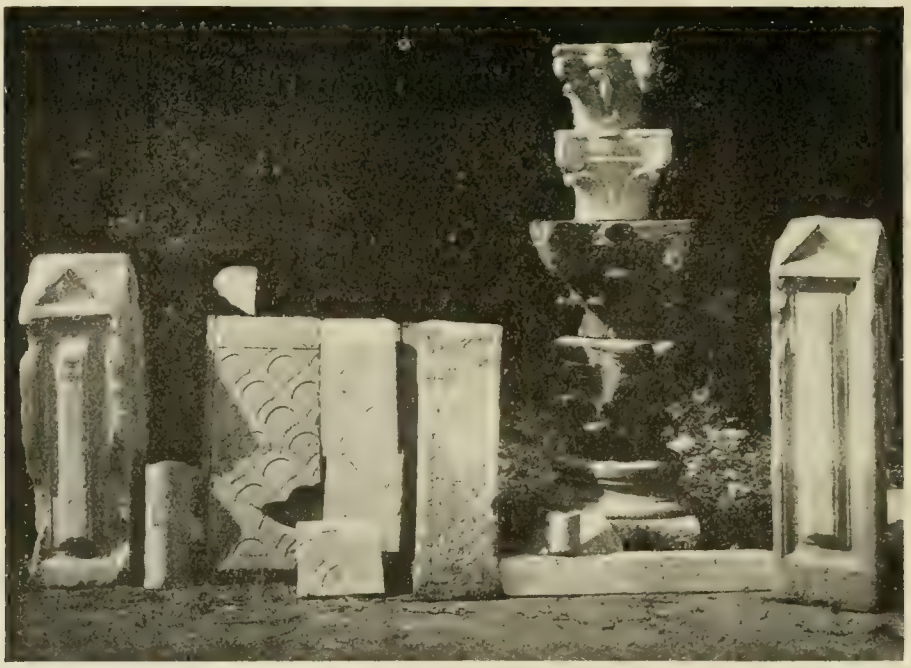


Fig. 4.

Questi massi appartengono a varie epoche dalla decadenza romana al X secolo.

Fig. 5.

***

L'oratorio era internamente decorato con affreschi i cui avanzi sono su diversi strati di malta.

Lo zoccoletto in giro a modo di velo, come quello di S. Maria Antiqua, in più punti è in doppio strato, nel superiore essendo ripetuto lo stesso disegno dell' inferiore. Le teste (fig. 8) e la figura 9 raci-

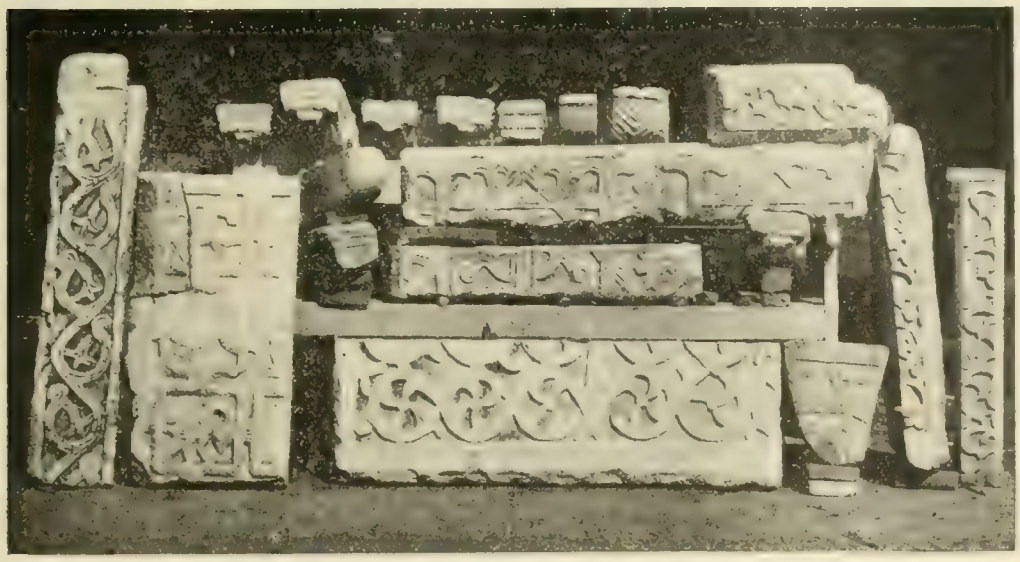


Fig. 6.

molate in mezzo ai detriti del calcinaccio presso la parete destra, le poche traccie dei piedi di queste figure, le figure dell'abside (fig. 10) di cui solo resta il terzo inferiore, sono su uno strato di malta spesso,

Fig. 7.

e non v' è segno di esservene stato altro sottostante. I resti dei quadri invece sono sopra un doppio strato, come vedesi chiaramente nel quadro del paralitico (fig. 11). Pure nei pezzi della calotta dell' abside, dove

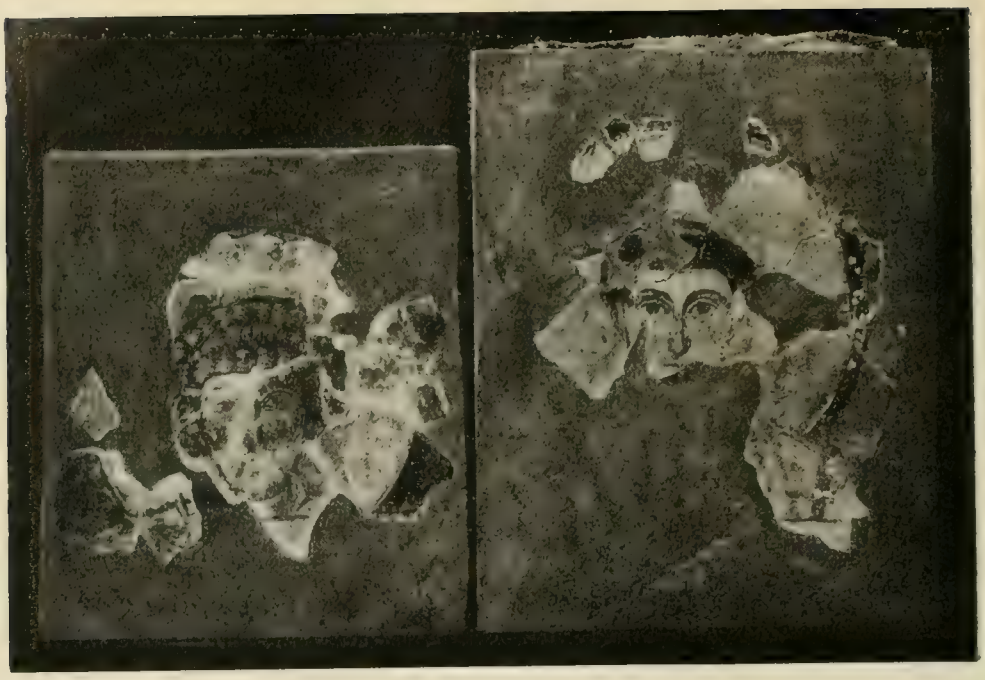


Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 10.

è parte della grande figura del Salvatore, sonvi due strati di intonaco dipinto, e nel secondo è riprodotto lo stesso disegno che stava nel sottostante.

Per la piccola figura del Cristo (fig. 12), trovata in piccoli pezzetti staccati da ogni traccia di muro, non posso indicare in quale strato fosse.

In un altro strato di malta, molto poco spesso, soprapposto ai precedenti, dai quali si stacca con gradissima facilità, ho raccolto alcune testine (fig. 13) di monaci greci e degli scomparti geometrici fatti colle stesse tinte alternate con le quali sono dipinti i cappucci dei monaci. In fine, sopra uno strato d'intonaco, diverso dagli altri fin qui descritti, ma applicato direttamente al muro, sono le figure di un monaco cassinese (*Martinus monachus mag.*), certe iscrizioni [1], sibilline e un'aquila araldica (fig. 14).

[1] Il prof. Huelsen a dilucidazione della prima si riferisce ad una simile iscrizione che si interpreta: « pater patriae profectus est, secum salus sublata est venit victor validus vicit vires urbis vestae ferro fama flame frigore ».

***

Scarsissimi sono i documenti storici di questo periodo del Monastero di S. Saba, e ben poco ho da aggiungere a quanto ne ha detto il Padre Grisar nella sua conferenza del 23 maggio 1901.

Egli, confermando con validi argomenti la tradizione che fa risalire l'origine dell'Oratorio a S. Silvia madre di S. Gregorio, ritiene che divenne monastero de' monaci greci sotto il papa Teodoro (anno 642 a 649), il quale vi avrebbe dato ricetto ai monaci Sabatini cacciati

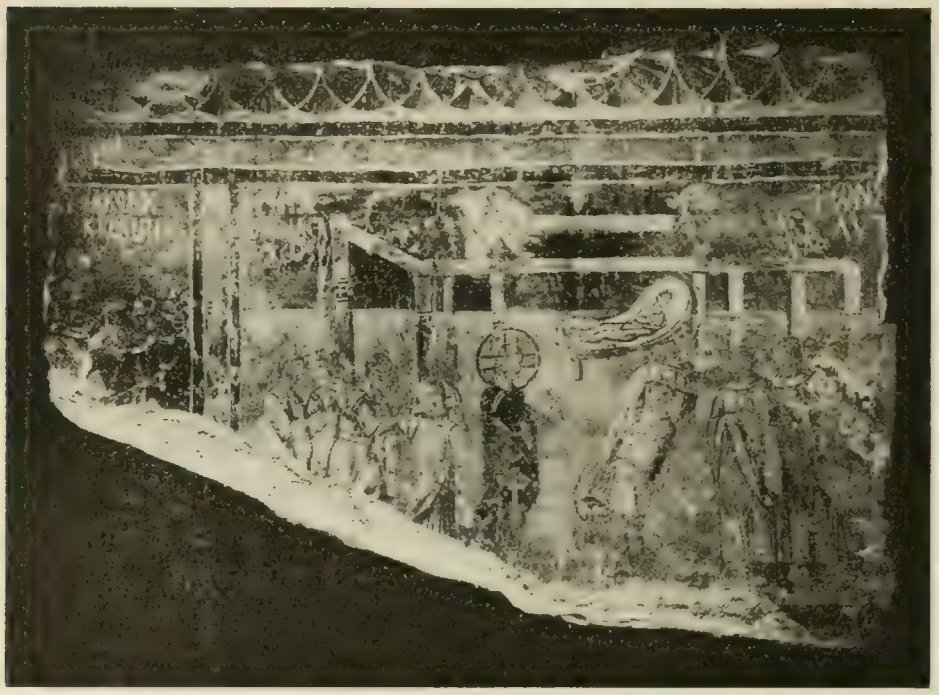


Fig. 11.

nel 614 quando Gerusalemme fu espugnata dai Persiani, il monastero Nova Laura invaso e quarantaquattro dei suoi monaci uccisi: trova di ciò conferma nel fatto che Cella Nova, che significa lo stesso che Laura Nova, era il nome del monastero nel medio evo.

Vi è memoria che nel VII secolo v'abitasse S. Gregorio d'Agrigento la cui vita scrisse un Leonzio abate di S. Saba, del santo quasi contemporaneo.

Nel 768 fu nel monastero di S. Saba imprigionato l'antipapa Costantino, poi di là violentemente tratto fuori dalle soldatesche, accecato e abbandonato sulla pubblica via.

Nel 787 un Pietro abate di S. Saba è legato apostolico al concilio di Nicea e poi al re Desiderio.

Nell'elenco delle chiese restaurate da Adriano I (772-795) S. Saba non figura, ma dal *Liber pontificalis* sappiamo di donativi preziosi fatti ad essa da Leone III (anno 795 a 816) e Gregorio IV (anno 827 a 844).

Fig. 12.

Nel possesso dell'abbazia ai monaci greci successero, nell' XI secolo, i monaci latini. A loro si devono le iscrizioni sibilline le quali potrebbero forse accennare ai saccheggi delle soldatesche di Roberto Guiscardo (1084) e allo stato miserando di Roma.

Però poco vi durarono i Cassinesi, e Celestino II vi chiamò i Cluniacensi.

Dalla corrispondenza di Pietro il venerabile e Lucio II sappiamo che quindici furono i frati mandati a Roma, compresivi due di nazione romana.

Al luogo allora sovraintendeva un certo maestro Mario, che restò coi nuovi venuti, i quali non ebbero però modo di eleggere regolarmente il loro primo abbate, dato il grave stato di anarchia che esisteva a Roma.

Fig. 13.

Lucio II morì lapidato dopo l'assalto dato da lui al Campidoglio, e i Cluniacensi, suoi amici, furono (1144) dai seguaci d'Arnaldo da Brescia e dai popolani cacciati a frustate da S. Saba. Dall'assalto l'Oratorio deve avere ricevuto danni rilevantissimi e forse tali da farlo in gran parte rovinare, sicchè, dopo la regolare costituzione del nuovo monastero cluniacense, tutta la chiesa cogli edificî annessi fu dovuta rifare.

La nuova basilica cosmatesca fu completata 59 anni dopo la morte di Lucio II.

*
* *

Esaminiamo i pezzi scolpiti (figg. 4, 5, 6 e 7); innumerevoli termini certi di raffronto potrei citare per riportarne una parte all'ultima decadenza romana e al VI secolo, altra all' VIII e IX secolo, altra all' XI secolo.

Similmente per le pitture è evidente che le grandi teste e le figure dell'abside sono le più antiche; ricca la tavolozza usata dal pittore, buona la tecnica, e se non sono precedenti all'avvento dei primi monaci greci, sono dello stesso tempo.

Fig. 14.

Notate che, mentre nelle altre pitture occorrono spesso caratteri greci, anzi vi sono negli altri strati d' intonaco intere lunghe iscrizioni greche (che sono ancora da ricomporre in gran parte; brani di salmi), nei pezzi d' intonaco dipinto simile a questo delle grandi teste ho trovato soltanto alcune lettere latine; quelle di un piccolo pezzetto pare accennino al nome di S. Gregorio.

Posteriori sono i riquadri dipinti che mi pare logico dover attribuire ai tempi di Leone III e Gregorio IV che, restaurandosi la chiesa, vi contribuirono con speciali doni. Non mi pare che l'esame accurato de' medesimi possa farli riportare ad altra epoca.

Il miracolo del paralitico, Cristo che solleva S. Pietro dalle acque, Giovanni che prega nel deserto, ecc., erano splendidi esempî del lavoro

di pittori greci, forse monaci dello stesso convento, della fine dell' VIII e del IX secolo.

Della testa del Gesù benedicente (fig. 12) opina il prof. Venturi che debba essere lavoro del X secolo, e col mio esame, per così dire puramente anatomico, dei varî strati d' intonaco non ho argomento per contraddirlo. Qui, del resto, abbiamo un tipo di Cristo differente da quello dei riquadri.

Fig. 15.

A questo stesso periodo dovrebbero appartenere le lampadine delle quali ho ritrovato gran numero di frantumi ed una sola intatta col suo cerchietto e le catenelle originali. Ne presento la riproduzione da una fotografia (fig. 15); essa è l'unico esempio che io conosca di quelle che ci ricordano gli affreschi di S. Maria Maggiore, S. Clemente, Assisi e alcune miniature.

Niente di più naturale che sotto la protezione di Teofania moglie di Ottone II, i monaci, suoi connazionali, fossero in grado di fare nuovi abbellimenti all' Oratorio.

Lavoro molto più rozzo, sempre però del tempo de' monaci greci, sono le testine del terzo strato. Ai monaci latini cassinesi appartengono il ritratto del monaco Martino e l'aquila araldica che dovrebbe essere quella dei conti Tuscolani.

Limitando sempre la mia esposizione a quanto riguarda l' Oratorio, e non occupandomi affatto degli edifizî adiacenti, dove gli studî sono ancora imperfetti, esprimo la speranza di ottenere presto i mezzi per completare lo sgombro delle macerie, ripescarvi molti altri resti di pitture e di marmi, per potere con più sicuro criterio far presto una ricostruzione più esatta dell' Oratorio nei suoi varî periodi. Ora devo sforzarmi di imitare Couvier, e da qualche osso rifare l'animale intero. Di questo mio sforzo vi presento in questa tavola il risultato (fig. 16).

In essa vedete l'antica aula absidata o *schola* colla sua grande porta trifora.

Qui dovette essere, forse attaccato alla casa Anicia, l' Oratorio di

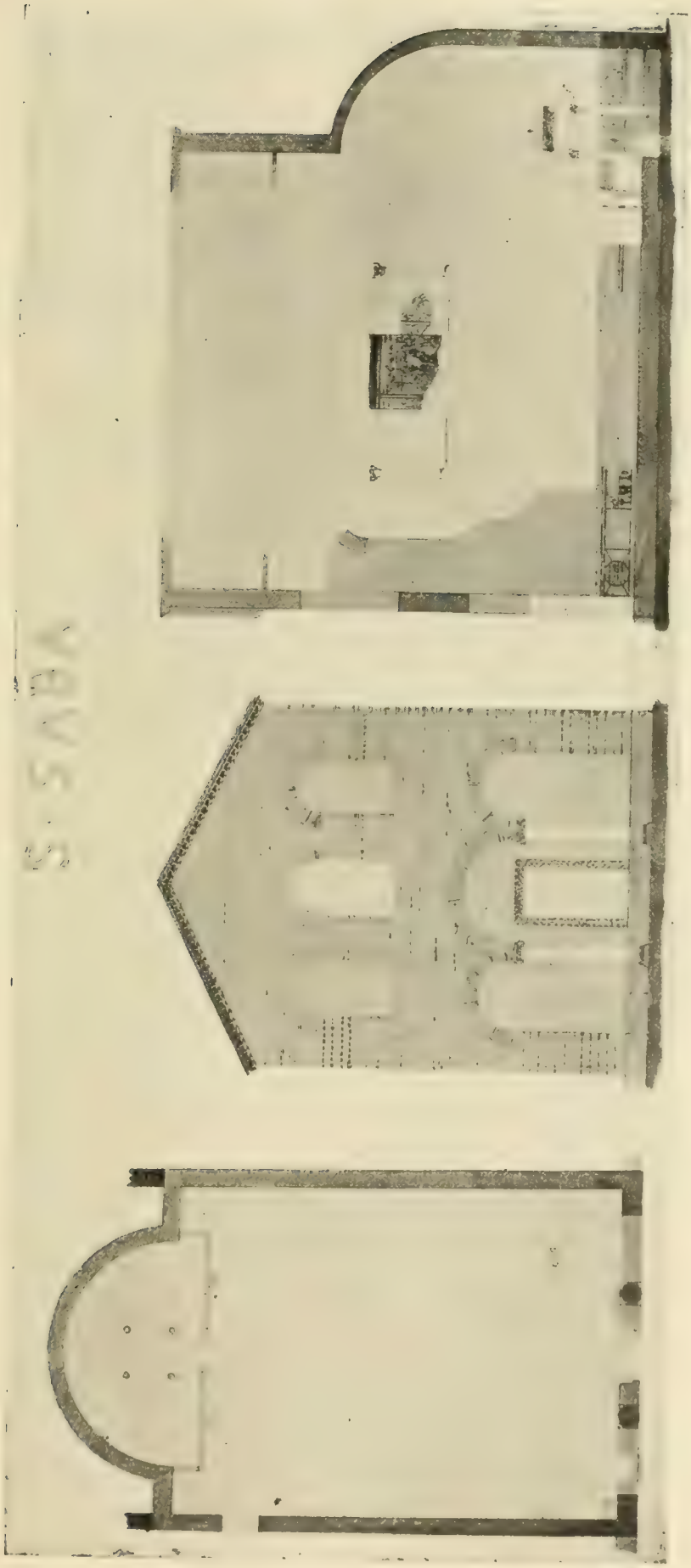


Fig. 16.

S. Silvia, e il suo presbiterio era recinto dal parapetto di cui nella fig. 4 vedete due pilastrini ed altri pezzi fra i molti ritrovati. Ho indicato il sollevamento del piano fatto dai monaci greci e le chiusure delle finestre.

Ho assegnato un posto al ciborio e ai plutei, i pezzi dei quali sono in parte riprodotti nelle figg. 6 e 7; non vi erano amboni ma due leggii su i due pilastri ornati trovati a posto.

La chiesa, nell'interno, aveva un doppio strato di tombe che si aprivano in una specie di corridoio centrale che finisce al luogo dove dovea sorgere il ciborio; al lato del medesimo è un embrione di cripta che accenna al sepolcro del santo sotto l'altare.

In quanta venerazione il luogo fosse tenuto lo dimostrano la fitta serie di sepolture che s'accalcano dentro e fuori della chiesa.

L'esame di queste tombe e degli epitaffi che qua e là sono scritti sulle tegole che ne chiudono i loculi ci potrà in seguito dar altri lumi sulla storia del monastero (1).

Per ora son contento d'aver potuto presentare a questo Congresso negli affreschi di S. Saba un importante elemento per lo studio dell'arte pittorica nel medio evo, e nei rilievi dell'Oratorio la prova della sua origine nella trasformazione (2) di un'aula absidale della decadenza romana.

(1) Con le nuove esplorazioni oltre il corridoio centrale si sono scoverte tre piccole gallerie per lato e in esse tre tombe, le uniche in tutta la chiesetta, con inscrizioni che ricordano il nome del morto con qualche indicazione dalla quale spero poter determinare una data certa.

(2) G. Balwin Brown, *From Schola to Cathedral*, Edinburgh, 1886.

XX.

GLI AFFRESCHI DI S. PIERO A GRADO PRESSO PISA E QUELLI GIÀ ESISTENTI NEL PORTICO DELLA BASILICA VATICANA.

Comunicazione del dott. Pietro D'Achiardi.

La chiesa di San Piero [1] a Grado sorge a circa sei chilometri da Pisa, non lungi dalle rive dell'Arno, segnando presso a poco il termine medio della distanza che divide attualmente la città dal mare. Secondo una pia tradizione riferita dai cronisti medioevali e ripetuta dagli scrittori ecclesiastici fino quasi ai nostri giorni, l'Apostolo S. Pietro, venendo per mare da Antiochia a Roma nell'anno 44 d. C., ed essendo stato spinto da una forte tempesta verso il porto pisano, avrebbe ivi toccato per la prima volta il suolo d'Italia ed avrebbe edificato il primo altare per redimere colla nuova fede il popolo idolatra.

Il nome *a Grado* sarebbe derivato dal luogo di approdo, che, per alcuni gradini era detto *ad gradus*, *ad gradus arnenses*. Stando infatti alla testimonianza di Strabone, la distanza che anticamente divideva Pisa dal mare, era presso a poco uguale a quella che divide adesso la città dalla chiesa di San Piero.

L'altare eretto da San Pietro, continua la leggenda, sarebbe stato poi consacrato da Papa Clemente I, al quale, nell'atto stesso della consacrazione, sarebbero miracolosamente cadute dalle narici tre goccie di sangue sulla pietra marmorea, che ancora si conserva come preziosa reliquia nella primaziale pisana.

Le fotografie che illustrano il presente studio furono eseguite espressamente per noi dall' Ufficio fotografico del Ministero della P. I.

[1] Adottiamo la denominazione di *San Piero*, e non quella di *San Pietro*, preferita da altri, perchè essa corrisponde alla voce viva che corre da più secoli sulla bocca del popolo.

Ma tutto ciò non appartiene alla storia; noi non ci tratterremo quindi a discutere sulla veridicità della leggenda e non entreremo nell'intricato laberinto che a bella posta sembrano aver costruito i numerosi scrittori che hanno trattato il controverso argomento (1).

Certo è che questo ricordo della venuta di San Pietro al Porto pisano si conservò tenacemente nella popolazione cristiana fino ai nostri giorni, ed ebbe anche, come vedremo, un riflesso nelle opere d'arte che la chiesa racchiude. A custodire la memoria di un sì grande avvenimento fu eretto, nel luogo stesso dove si diceva essere avvenuto lo sbarco dell'Apostolo, un piccolo oratorio, che venne poi trasformato nell'attuale basilica, la cui costruzione, in stile romanico frammentario, deve essere riportata fra il secolo XI ed il XII.

Da un atto di donazione fatta nel 1148 dall'Arcivescovo Villano al Monastero di San Michele, sappiamo che fino da quel tempo la nostra chiesa era sotto la giurisdizione dell'arcivescovo della Primaziale Pisana (2). Questa giurisdizione, che è provata anche da molti

(1) Per le principali redazioni della leggenda, le quali del resto ne provano l'origine assai tarda, v. specialmente Sardo, *Cronache Pisane*, ed. Bonaini, in *Arch. Stor. Ital.*, serie I, tomo VI, parte II, p. 115. Il Sardo che alla fine del secolo XIV prese a scrivere le cronache della città dalle origini sino ai tempi suoi, ci da però la semplice notizia della venuta di San Pietro a Pisa, senza nessun accenno alla nota peregrinazione marittima in seguito alla tempesta che avrebbe spinto il Santo nel nostro porto. A questa semplice notizia di un fatto i cronisti posteriori aggiungono, non si sa su quali basi storiche, il racconto della tempesta che colse l'Apostolo in mare durante il suo viaggio da Antiochia a Roma, il suo approdo fortuito al Porto pisano, l'erezione dell'altare marmoreo che sarebbe stato il primo in tutta Italia, la consacrazione miracolosa che di esso fece papa Clemente ed altre particolarità leggendarie. La narrazione della leggenda nella sua forma più completa ci è data dal Roncioni, *Istorie Pisane*, in *Arch. Stor. Ital.* serie I, tomo VI, parte I, p. 29. Vedi inoltre Martini, *Theatr. Basilicae Pisanae*, c. IV, p. 41, c. XIII, pp. 139-40. — Baronio, *Annali ecclesiastici*, I, p. 322, B. — Ughelli, *Italia Sacra*, vol. I, p. 374. — Santorio, *Vita dei SS. App. Pietro e Paolo*, in *Acta SS.*, Junii, t. VII, pp. 400-401, ed. Ven. 1746. — Fiorentini, *Hetruscae pietatis origines*, Lucae, 1701, p. 11 e seg. La questione è dettagliatamente riassunta dal Mattei, *Eccl. pis. hist.*, Lucae, 1768, p. 2 e seg. Recentemente il Rev. Can. F. Polese ha dedicato all'argomento una speciale trattazione, ed ha dimostrato con argomenti di critica severa come la leggenda non abbia altro serio fondamento che l'antica tradizione e la fantasia popolare. — F. Polese, *San Piero a Grado e la sua leggenda*. Livorno 1905.

(2) Vedi Mattei, op. cit., I, 173. In questo atto si parla della chiesa di S. Piero a Grado *quae est iuris archiepiscopatus Sanctae Marie*. Si crede generalmente che questo sia il più antico documento nel quale si faccia menzione

altri documenti di epoca posteriore che si conservano nell'archivio arcivescovile di Pisa, non ostante l'alternativa di varie vicende ed alcune interruzioni di tempo più o meno lunghe, si è mantenuta attraverso i secoli fino ad oggi [1].

---

della nostra chiesa. Però se dobbiamo credere a quanto ci dice il Polloni *(XII vedute di Pisa e suoi contorni*, Pisa, 1836. parte III, fasc. I, p. 76, veduta IX) che cioè la chiesa di San Piero a Grado fosse detta anticamente *ad septem pinos*. potremo altresì indicare alcuni documenti di una data assai più remota relativi alla chiesa stessa, o meglio a quella che precedette la costruzione dell'attuale. Nell'archivio arcivescovile di Pisa esistono infatti alcune pergamene, una delle quali, datata dall'anno 763, un'altra dall'804, che ricordano la suddetta chiesa *ad septem pinos*. Queste pergamene vengono ad acquistare per noi grande importanza perchè crediamo molto probabile l'identificazione della chiesa di San Pietro *ad septem pinos* con quella di San Piero a Grado. Non sappiamo donde il Polloni abbia tolto le prove per avvalorare la sua asserzione; certamente però le carte dell'archivio arcivescovile non fanno escludere la possibilità di quella identificazione, quando si pensi sopratutto alla vicinanza della pineta che forse fino da allora rivestiva, come oggi, tutta la spiaggia pisana fino presso la chiesa. Il Repetti, *Diz. geogr. della Toscana*, IV, 266) a proposito della chiesa *ai sette pini* nel Valdarno pisano, la disse una chiesa ignota. Il Simonetti, *I diplomi Longobardi dell'arch. arciv. pisano*, in *Studi Storici*, vol. I, pp. 471-477) a proposito della carta dell'anno 763 esprime l'ipotesi che *S. Petrus ad septem pinos*, sia una cosa sola con S. Piero a Grado.

[1] Vedi a questo proposito un lodo del 1252, col quale l'arcivescovo Vitale reclamava la giurisdizione della chiesa dalle mani dei secolari, mentre ne era preposto Gottifredo da Porcari. Mattei, op. cit., t. I, append., p. 104. — Repetti, op. cit., l. cit.

Nel 1312 l'arcivescovo Oddone Sala supplicava papa Clemente V perchè restituisse alla mensa arcivescovile la chiesa di San Piero a Grado che era stata concessa da Bonifazio VIII in beneficio a Benedetto Gaetani, col patto che dopo la morte di questo non fosse concessa ad altri. Morto Benedetto Gaetani era stata invece occupata da alcuni secolari. Dietro le richieste di Oddone, Clemente V con bolla solenne restituì alla mensa arcivescovile la chiesa con tutti i suoi diritti e le sue pertinenze. Vedi in Arch. Arciv. pis., pergam. n. 1113, anno 1300 e n. 1226, anno 1312. V. anche Mattei, op. cit., t. II, pp. 58, 87, appendice, p. 20 e seg. Per altre vertenze relative all'amministrazione della chiesa v. Arch. arciv., pergam. n. 1097, anno 1300.

Nel 1459 troviamo che l'Università dei Cappellani di Pisa ottenne il patronato della chiesa dall'arcivescovo Giuliano Ricci e vi stabilì uno dell'Università stessa per l'ufficio di parroco. Nel 1625 l'arcivescovo Giuliano dei Medici ottenne dall'Università dei Cappellani la cessione del patronato, e concesse a sua volta la chiesa ai Minori Osservanti dell'Ordine francescano, per i quali cominciò a costruirvi dappresso un monastero. Ma egli fu colto dalla morte quando la fabbrica era appena cominciata ed i minori osservanti partirono. Dopo la partenza di questi la chiesa fu di nuovo affidata ad un vice preposto che la regge a nome

Durante tutto il medio evo la chiesa di San Piero a Grado fu tenuta in grandissima considerazione, e fu certamente una delle chiese più care ai Pisani, dopo il Duomo, per gli avvenimenti miracolosi in virtù dei quali la tradizione legava la sua origine ai più sacri ricordi della religione cristiana. Non solo dalla vicina Pisa, ma da molte altre città d'Italia si organizzavano solenni pellegrinaggi, ai quali concorreva tanto l'umile popolo devoto quanto le più alte personalità civili e religiose; non deve quindi sembrar strano che gli arcivescovi pisani facessero gran conto di poter vantare sulla chiesa antichi diritti e privilegi, e pontefici e imperatori contribuissero spesso a conferirle maggior lustro e decoro (1).

L'esterno della chiesa, quantunque in gran parte trasfigurato da malaugurati restauri, si presenta ancora imponente per la grandiosità della mole, e per la semplicità delle sue linee architettoniche. L'ultimo restauro radicale, del quale sono ancora visibilissime le tracce, devesi all'anno 1791, allorchè furono ricoperte le muraglie con un intonaco di calce, che nascose sotto la sua tinta scialba e monotona le belle pietre di verrucano (2). Ai restauri di quello stesso anno si deve la distruzione del portico che girava tutto intorno alla chiesa, e di cui possiamo avere ancora un'idea osservando la fig. 1 (3). La chiesa si estende nella sua lunghezza da levante a ponente, presentando a levante tre absidi, delle quali la centrale è maggiore delle altre due, e a ponente un'abside unica e maggiore delle altre tre; in tal modo essa viene a mancare di una vera e propria facciata. I muri esterni sono interrotti da lesene leggermente sporgenti, e sono ornati,

---

dell'arcivescovo di Pisa, come avviene tuttora. Per le vicende storiche della chiesa v. oltre Mattei, op. cit., t. II, pp. 226 e 258, da Morrona, *Pisa illustrata*, Livorno, 1812, t. III, p. 391 e seg. — Repetti, op. cit., l. cit. — Sainati, *Diario sacro pisano*, Torino 1898, p. 89 e seg.

(1) Fra le visite di persone illustri alla nostra chiesa si ricorda sopratutto quella di Carlo III, nell'anno 1355 (stile pis.), e di Papa Gelasio. V. Sardo, *Cron. pis.* in *Arch. Stor. Ital.*, serie I, tomo VI, parte II, p. 120 e seg. Per altre notizie pure relative alla chiesa v. anche pp. 91, 93, 239.

(2) Da Morrona, op. cit., vol. III, p. 391 e seg. — Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze 1827, vol. III, p. 155 e seg. — Repetti, op. cit., l. cit.

(3) Abbiamo tolto questa incisione dall'opera del Polloni, *XII vedute di Pisa e suoi contorni*, Pisa, 1836, parte III, fasc. I, p. 76, veduta IX. Il disegno fu fatto nel secolo XVIII dal sig. Giosuè Nascio, e l'originale di esso esisteva a tempo del Polloni presso il sig. Coletti.

in alto, da un fregio di archetti tondi che corre lungo i lati dell'edificio, comprendendo anche le tre absidi di levante (fig. 2). Questo fregio è decorato a sua volta dai noti piatti in maiolica, di stile arabo, che, importati dai Pisani dalle terre conquistate, specialmente da Majorca, al principio del sec. XII, ed imitati poi dalle industrie locali, formarono uno dei più eleganti ornamenti di molte chiese pisane [1]. Due porte d'ingresso si aprono sui fianchi, una a settentrione, la princi-

Fig. 1. — La chiesa di San Piero a Grado. Da un'incisione del sec. XVIII.

pale, ed un'altra secondaria a mezzogiorno. Ambedue queste porte però sono relativamente moderne, poichè in antico si accedeva nell'interno della basilica per mezzo di altre, attualmente murate, ma tuttora visibili sotto l'intonaco in parte caduto. Una di esse si apriva sulla

[1] Disgraziatamente questi piatti in maiolica sono stati per la maggior parte o asportati, o rotti, o coperti dall'intonaco. Oltre alla perdita di questi elementi decorativi, è da lamentarsi quella di altre preziose memorie per la storia e per l'arte, cioè iscrizioni, frammenti di sculture antiche etc. Vedi Fontani, op. cit., l. cit. — Targioni Tozzetti, *Relaz. di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana* etc. Firenze, 1768, t. II, p. 507 e seg. — Chimentelli, *Marmor pisanum de honore Bisellii*, Bononie 1666, il quale illustra una celebre colonna miliare che era stata murata nel portico della chiesa.

stessa parete di settentrione, presso l'attuale, ma più verso levante; un'altra, sempre sulla stessa parete, più verso ponente.

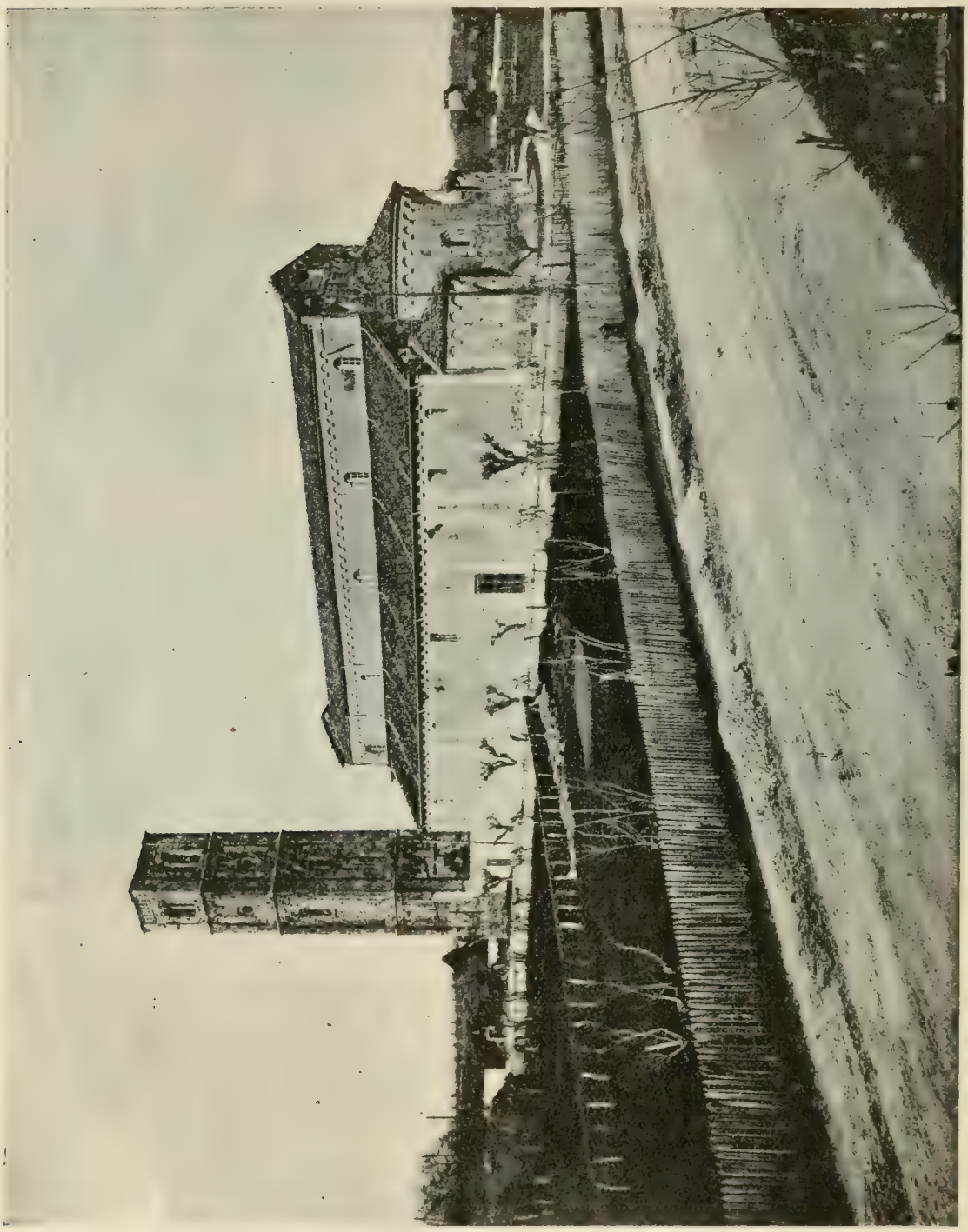


Fig. 2. — Esterno della chiesa di San Piero a Grado.

L'interno (v. la pianta alla fig. 3) è diviso in tre navate da ventisei colonne, delle quali quindici sono di marmo greco e undici di granito orientale. Esse provengono da antichi edifici pagani al pari dei capitelli corinti che le sormontano, ornati di finissimi intagli a foglie di loto e di

acanto. Sopra le colonne voltano per ogni lato tredici arcate, delle quali nove, verso la parte di levante, sono perfettamente circolari, e quattro,

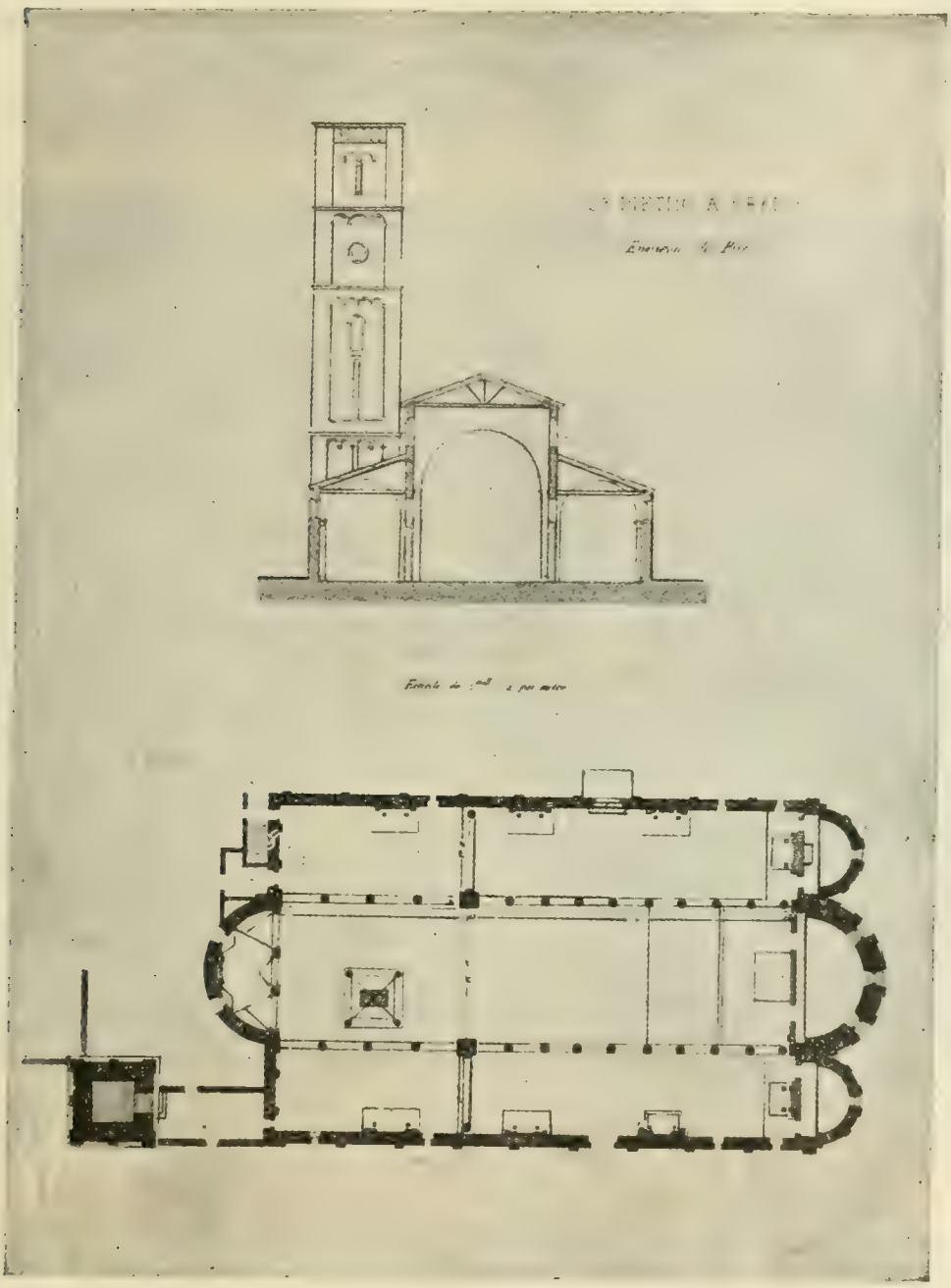


Fig. 3. — Spaccato e piante della chiesa di San Piero a Grado. (Dal Rohault de Fleury, *Edifices de Pise*, Tav. II).

verso ponente, poggiando sopra intercolunnî più larghi, sono alquanto più ampie, ed oltrepassando un poco il semicerchio vanno restringendosi sensibilmente in basso. A rendere ancor più visibile questa disuguaglianza contribuiscono altresì due grandi pilastri, posti sulla linea delle

colonne, e che dividono la chiesa quasi in due parti distinte (fig. 4 e 5). Da questi pilastri si dipartono alla loro volta due grandi arcate che traversando le navate laterali vanno a poggiare sui fianchi della chiesa. La diversa altezza delle colonne è compensata dalla maggiore o minore altezza delle basi, alcune delle quali riposano direttamente sul suolo, senza il sostegno di un plinto. Non ostante queste visibili

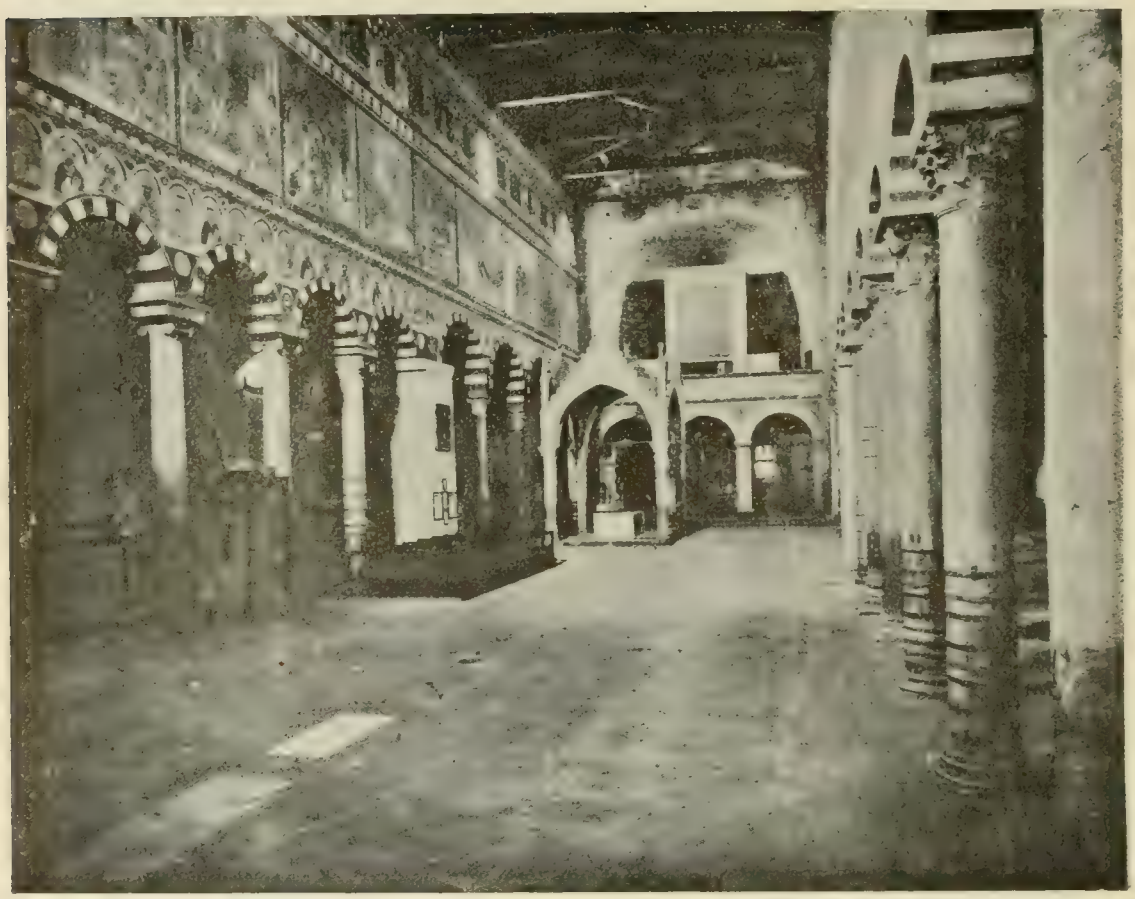


Fig. 4. — Interno della chiesa di San Piero a Grado. Navata centrale.

disuguaglianze ed irregolarità di costruzione, l'edificio ci presenta una grande armonia di linee, ed un giustissimo rapporto fra le diverse parti ed il tutto (1).

(1) Non sarà fuor di luogo avvertire che tutto quello che nella chiesa apparisce costruito in pietra serena devesi ad un restauro compiutosi nel 1630 a spese della famiglia di Francesco Gaetani. Devesi ai lavori di quel tempo la balaustrata dietro l'altar maggiore, gli altari delle navate laterali, dei quali i due fiancheggianti l'altar maggiore furono sconciamente addossati ad una parete elevata dinanzi al vano delle absidi minori. La chiesa perdette così il suo aspetto primitivo, e venne meno, in parte, l'armonia originaria. Devesi inoltre tener conto di

Dalla parte dove le arcate oltrepassano il semicerchio la chiesa è chiusa da una sola abside sulla navata centrale, mentre dalla parte opposta l'abside della navata centrale è fiancheggiata da altre due più piccole che chiudono le navate laterali. La disuguaglianza degli archi e l'esistenza delle tribune da ambedue le parti indusse gli studiosi a formare strane e disparate congetture sulla costruzione della basilica (1).

Non potendo trattenerci qui ad esaminare l'ardua e controversa

Fig. 5. — Interno della chiesa di San Piero a Grado. Navata laterale.

questione che ci porterebbe troppo lontani dal nostro còmpito, ci contenteremo di avere rimandato i lettori agli scritti di coloro che ne

---

un tabernacoletto gotico, opera del sec. XIV, elevato nella parte ovest della navata centrale, sul luogo stesso che, secondo la tradizione, fu santificato da San Pietro dopo il suo sbarco.

(1) Oltre il Da Morrona, op. cit., l. cit., il Fontani, op. cit., l. cit., vedi Bohault de Fleury, *Edifices de Pise*, col. 4; *La Toscane au Moyen Age*, p. 86; *Les Saints*, vol. VI, p. 48. — P. Schubring, *Pisa*, Leipzig, 1902, p. 149 seg. — A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. III, p. 121 e ultimamente J. B. Supino, *Arte Pisana*, Alinari, Firenze, 1904.

hanno trattato particolarmente, e passeremo senz' altro a considerare il vasto ciclo degli affreschi che decorano la navata centrale della chiesa, e che costituiscono l'oggetto principale del nostro studio.

*
* *

Gli affreschi che decorano la navata centrale della chiesa di San Piero a Grado sono divisi in tre ordini sovrapposti, il primo dei quali è costituito da una fascia che si estende da ambedue i lati per tutta la lunghezza della navata stessa, immediatamente al di sopra degli archi. Questa fascia, suddivisa in tante edicolette contiene una ricca serie di ritratti di pontefici, la più ricca e la più importante che ci sia rimasta dopo la perdita di quelle che ornavano un tempo le basiliche romane di San Pietro al Vaticano e di San Paolo fuori le mura. Di questa serie di ritratti dovremo occuparci particolarmente in seguito.

Nel secondo ordine sono rappresentate in 31 riquadri le storie della vita dei Santi Pietro e Paolo; nel terzo ordine infine vediamo un motivo ornamentale a finte finestre, alcune aperte, altre chiuse o semichiuse, dalle quali si affacciano alcuni angioli in variati atteggiamenti.

La parte principale di questa decorazione pittorica è quella costituita dal secondo ordine. Ivi l'artista nel narrare le storie dei Principi degli Apostoli si è attenuto strettamente al testo delle sacre scritture, e massimamente a quello degli Evangeli e degli Atti apostolici, per ciò che riguarda i primi episodî della vita di San Pietro; ha poi attinto in parte alla realtà delle cose per alcuni episodî che hanno una connessione speciale colla chiesa di San Piero a Grado, e colla sua origine leggendaria. Completano il ciclo le scene della disputa degli Apostoli e di Simon Mago, con la finale caduta di quest'ultimo; quelle del martirio e delle sepolture dei due santi, ed infine la rappresentazione della leggenda di Costantino e di papa Silvestro. Per lo svolgimento progressivo di queste ultime storie abbiamo diversi testi che concordano in massima fra loro, e che si trovano compendiati ed unificati nel racconto della *Leggenda Aurea* di Giacomo da Varagine [1].

Nel 1° quadro è rappresentata la *Vocazione di Pietro e di Andrea all'Apostolato*, secondo il racconto degli Evangeli (Matteo, IV, 18 seg.) [2]. A sinistra della composizione si vedono Pietro ed Andrea

[1] G. da Varagine, *Legenda Aurea*, ed. Graesse, Vratislaviae 1890. — V. anche Migne, *Encycl. theolog.*, t. 41, Dictionn. d'Hagiographie, art. *Pierre*.

[2] Tanto questo quanto i quattro scomparti successivi sono rovinati a tal segno che non abbiamo neanche creduto opportuno di darne una riproduzione.

dinanzi al Signore, il quale rivolge loro la parola tenendo la destra alzata in atto di benedire. Le tre figure posano sopra un terreno roccioso in riva al mare. Presso la spiaggia sta in balìa delle acque la barca a vela dei due fratelli, coi remi e colle reti abbandonate. In distanza, in un'altra barca a vela altri pescatori stanno raccogliendo le reti, mentre i pesci in abbondanza guizzano fra le onde. In basso la scritta reca le parole del racconto biblico: ··· VOCAVIT EOS VENITE POST ME.

2°. *Gesù invita Pietro a camminare sulle acque* (Matteo, XIV, 22 seg.). — Nonostante il cattivo stato di conservazione di questo quadro, si delinea ancora assai nettamente la figura di San Pietro, nel centro della composizione, in atto di camminare sulle onde del mare. L'Apostolo indossa una veste verde ed un ampio mantello giallo, colori che vedremo mantenersi costantemente in tutte le altre storie. Ha intorno alla testa la consueta aureola a grandi borchie dorate in rilievo, e si avanza verso la figura del Redentore, che appena scorgesi ancora a destra, colla testa pure cinta di aureola, coi piedi saldi sulle onde del mare, in atto di invitare l'Apostolo ad avanzarsi. « Ed egli disse: vieni. E Pietro sceso di barca camminava sopra dell'acqua per andar da Gesù. Ma osservando che il vento era gagliardo, s'impaurì; e principiando a sommergersi gridò e disse: Signore salvami. Gesù, stesa tosto la mano, lo prese, e gli disse: Oh di poca fede, perchè hai dubitato? Ed essendo così montati nella barca il vento si quietò. Ma quelli che erano nella barca se gli appressarono, e l'adorarono dicendo: Tu se' veramente figlio di Dio ». L'artista ha voluto rappresentare anche questo secondo momento della scena nel fondo, dove può vedersi ancora una barca a remi, contenente cinque figure, tutte nimbate, una delle quali sta seduta nel centro e sorpassa in altezza le altre quattro. In basso la scritta: BEATUS PETRUS IN NAVI ET NAVIS SUBMERGEBATUR APPARUIT...

3. *San Pietro paga il tributo colla moneta estratta dalla bocca del pesce.* — San Pietro nel centro, seduto sopra uno scoglio in riva al mare, è in atto di tenere fra le mani un pesce, al quale apre la bocca per estrarne la moneta. L'Apostolo rivolge la testa a sinistra verso una figura, resa quasi irriconoscibile, che sta in piedi contro una roccia, e che avendo il capo cinto di aureola, è da identificarsi con ogni probabilità colla figura del Salvatore. A destra un soldato imperiale, con corazza, elmo e mantello, tutto in rosso, stende la mano verso l'Apostolo per prendere la moneta. In lontananza una fortezza sopra uno scoglio in mezzo al mare. La scritta è perduta.

4. Completamente perduto. Doveva probabilmente contenere la scena della consegna delle chiavi, come indurrebbe a credere la scena seguente, nella quale il Cristo affida la custodia del gregge a Pietro, il quale tiene già le chiavi in mano.

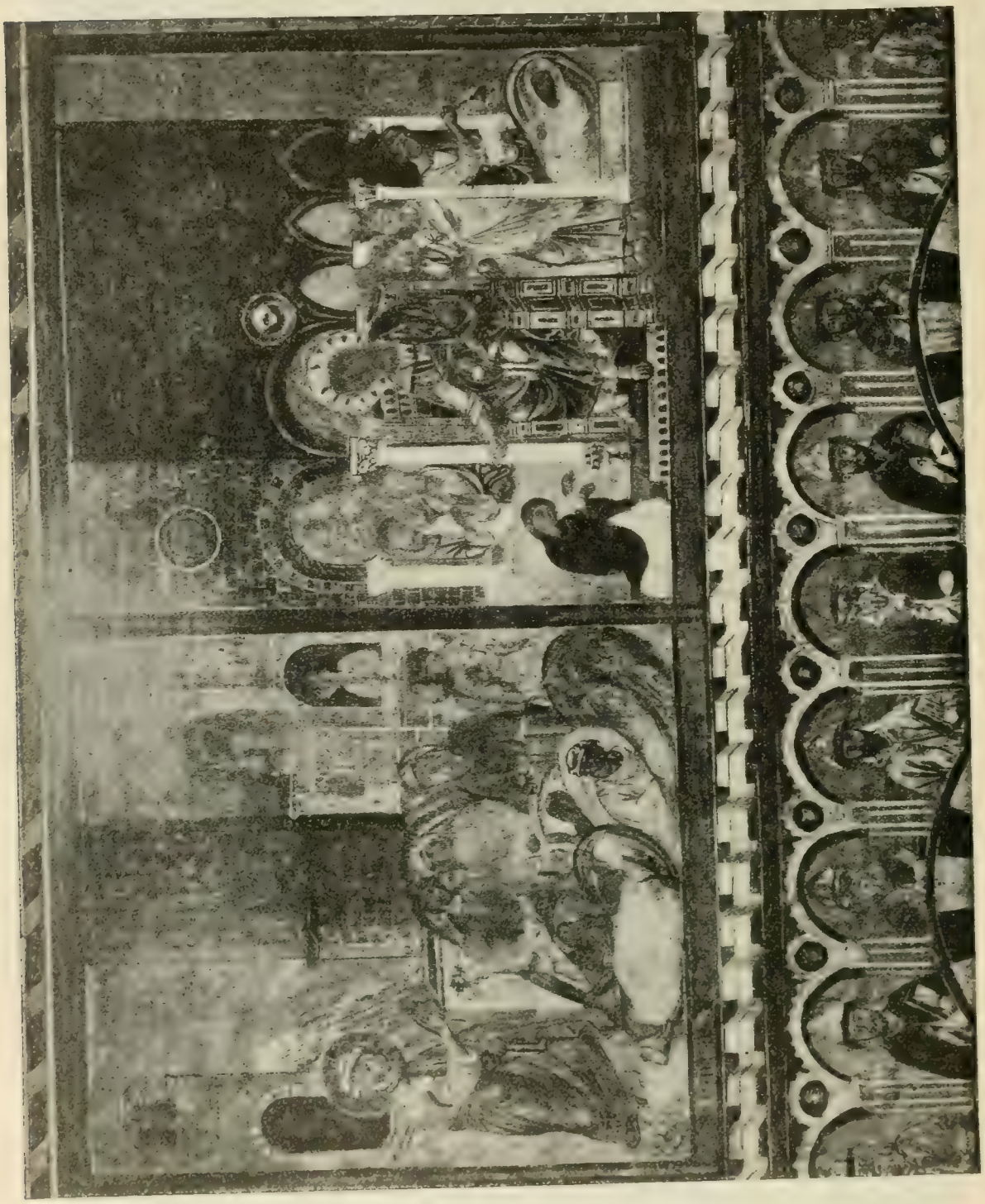
5. *Gesù Cristo ordina a San Pietro di pascolare il gregge.* — Il Redentore conduce Pietro, il quale tiene nella destra le chiavi del regno dei Cieli, ed a lui addita un gruppo di pecorelle. Il paese è a balze rocciose con qualche albero; in lontananza, a sinistra, un edificio con torri. La scritta è perduta.

6. *San Pietro risana lo storpio alle porte del tempio* (fig. 6). (Atti degli Apostoli, III, 1-9). — Questa scena, benchè molto rovinata, presenta ancora, a destra, un particolare in buono stato di conservazione, e che può considerarsi uno dei più belli di tutta la serie degli affreschi. Le figure di Pietro e Giovanni a sinistra sono completamente perdute, e soltanto quella di Pietro, quantunque ridotta ad una parvenza simile ad un'ombra, è tuttora riconoscibile per l'aureola che in parte si intravede attorno alla testa dell'Apostolo. La figura dello storpio, che ancora ben si conserva, ad eccezione della testa, è notevole per lo straordinario senso di verismo da cui è animata. L'infelice sta inginocchiato col corpo gettato alquanto all'indietro. L'assenza di vitalità nella parte colpita dal male è resa con mezzi semplici, ma efficacissimi nei piedi mostruosamente stravolti. Alzando la testa verso la parte dove sta in piedi l'Apostolo, lo storpio protende verso di lui la mano per chiedere l'elemosina, appoggiando alla spalla sinistra le stampelle momentaneamente abbandonate. A destra, tre figure di popolani largamente panneggiate, piene di forza e di espressione nel loro aspetto fiero e rude, si avanzano verso il centro della scena mostrando un senso di viva sorpresa per le parole del santo. Il ricco sfondo architettonico del tempio di Gerusalemme contribuisce a dare a tutta la scena un aspetto di grandiosità e di eleganza insolito. La scritta reca: ... TEMPLI ET TUNC FUIT CUM IOHANNE.

7. *San Pietro risana i malati coll'ombra del suo corpo.* (fig. 7). — Questa scena e quella susseguente sono state rappresentate dal nostro artista in ordine inverso da quello nel quale appariscono negli Atti Apostolici (V, 11-16). San Pietro, tenendo le chiavi nella sinistra ed alzando la destra in atto di benedire con gesto largo e solenne, si avanza verso il centro della composizione, dove sono rappresentati molti malati distesi per terra sopra dei materassi, sulla pubblica via. Fra questi è notevole la figura di un lebbroso a sinistra, e quella di un indemoniato, dalla cui bocca fugge lo spirito maligno sotto forma di

Fig. 6. — San Pietro risana lo storpio alle porte del tempio di Gerusalemme.
San Piero a Grado.

piccolo demone. A destra due figure colle mani alzate in atto di meraviglia, e nel fondo, affacciata ad una finestra, una donna che con-



templa la scena. Un raggio di luce dorata scende dall'alto, a sinistra, sul capo dell'Apostolo, ad indicare la luce proiettante l'ombra miracolosa. Della scritta restano solo le parole: UMBRA PETRI SUSC...

Fig. 8. San Pietro risana i malati coll'ombra del suo corpo. San Pietro colpisce di morte Anania e Safira.

8. *San Pietro colpisce di morte Anania e Safira* (fig. 8) (Atti apost., V, 1-10). — L'artista ha scelto, come sempre, il momento culminante della scena, mentre Pietro colpisce a morte Safira, allorchè era stato appena portato via il cadavere del marito Anania, fulminato esso pure per avere mentito dinanzi a Pietro sul prezzo del podere venduto.

Nel centro della composizione, sopra una ricca cattedra, davanti ad un porticato, sta seduto San Pietro, con le chiavi ed un rotulo nella sinistra, stendendo la destra con l'indice alzato verso Safira che sta inginocchiata dinanzi a lui, e che è sul punto di cadere tramortita per castigo della sua menzogna. Questo momento è espresso in modo efficace nel reclinare della testa della donna sulla spalla sinistra, e nell'atteggiamento delle mani, che, già protese verso l'Apostolo, ricadono pesanti ed inanimate. Sulla pedana della cattedra è deposto una specie di calice contenente l'offerta per il podere venduto. A destra, due giovani che tornano dall'avere condotto a sepoltura il corpo di Anania, fanno atto di grande meraviglia per il castigo che viene a colpire, al pari del marito, la bugiarda consorte. Dalla stessa parte, il cadavere di Anania giace avvolto in un lenzuolo, a guisa di mummia, mentre un chierico con un libro nella sinistra ed un turibolo nella destra sta compiendo le estreme esequie. Sotto lo stesso portico, che, secondo il racconto degli Atti, era il portico di Salomone, si vedono, a sinistra, due figure barbate, in atto di parlare fra loro e di commentare attoniti il grande avvenimento. La scritta reca: ..... ANANIE ET SAPHIRE EO QUOD DEFRAUDAVERUNT DE PRETIO AGRI VENDITI.

9. *San Pietro resuscita Tabita.* — Quasi completamente perduto. Si vede soltanto una specie di cataletto nel centro, ma non si distingue la persona che vi giace sopra. Verso questo cataletto si avanza San Pietro, di cui si conserva solo la parte inferiore del corpo. In basso è la scritta: QUOMODO B. PETRUS SUSCITAVIT..... ET RECOLEBAT IN DOMO SUA.

10. *San Pietro, rinchiuso da Erode nel carcere di Gerusalemme, viene liberato dall'Angelo.* — Anche l'affresco rappresentante questa scena è ridotto in pessimo stato. Resta solo visibile, in basso, una grande inferriata, dietro la quale scorgesi, in parte, la figura di San Pietro. A destra e a sinistra dormono seduti due guerrieri con scudo. In uno di questi scudi, quello di sinistra, è dipinta l'aquila imperiale. L'Angelo liberatore non si vede più; possono bensì scorgersi ancora le catene dalle quali il santo è stato liberato. La scritta reca: QUOMODO ANGELUS DIXIT PETRO SURGE VELOCITER QUIA CECIDERUNT CATENE DE MANIBUS TUIS.

11. Quasi completamente perduto, ed indecifrabile al pari della scritta. Forse in questo scomparto era rappresentata la partenza di Pietro da Antiochia con i suoi compagni Dionisio, Marco e Apollinare. In tal caso questa scena sarebbe da identificarsi colla prima di quelle riportate dal MARTINI [1], come esistenti un tempo nella chiesa di San Piero a Grado (fig. 9).

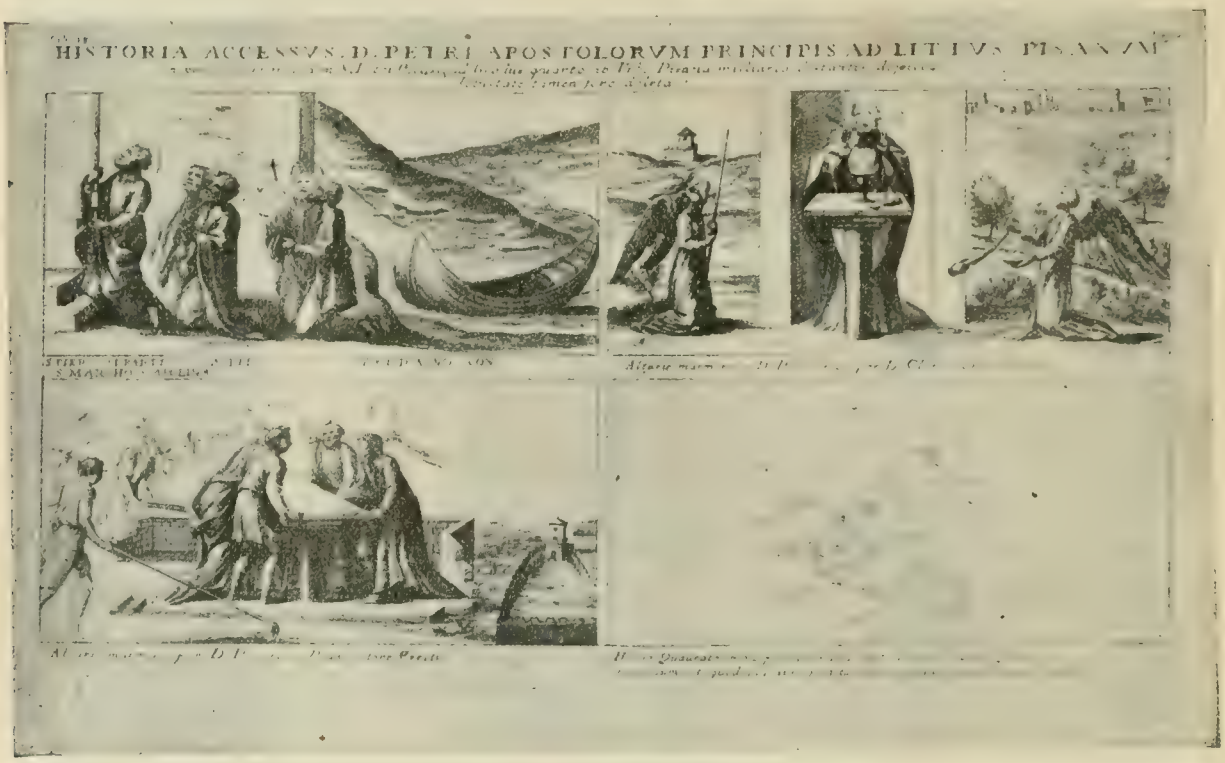


FIG. 9. — Disegni di affreschi esistenti nella chiesa di San Piero a Grado nel sec. XVIII.

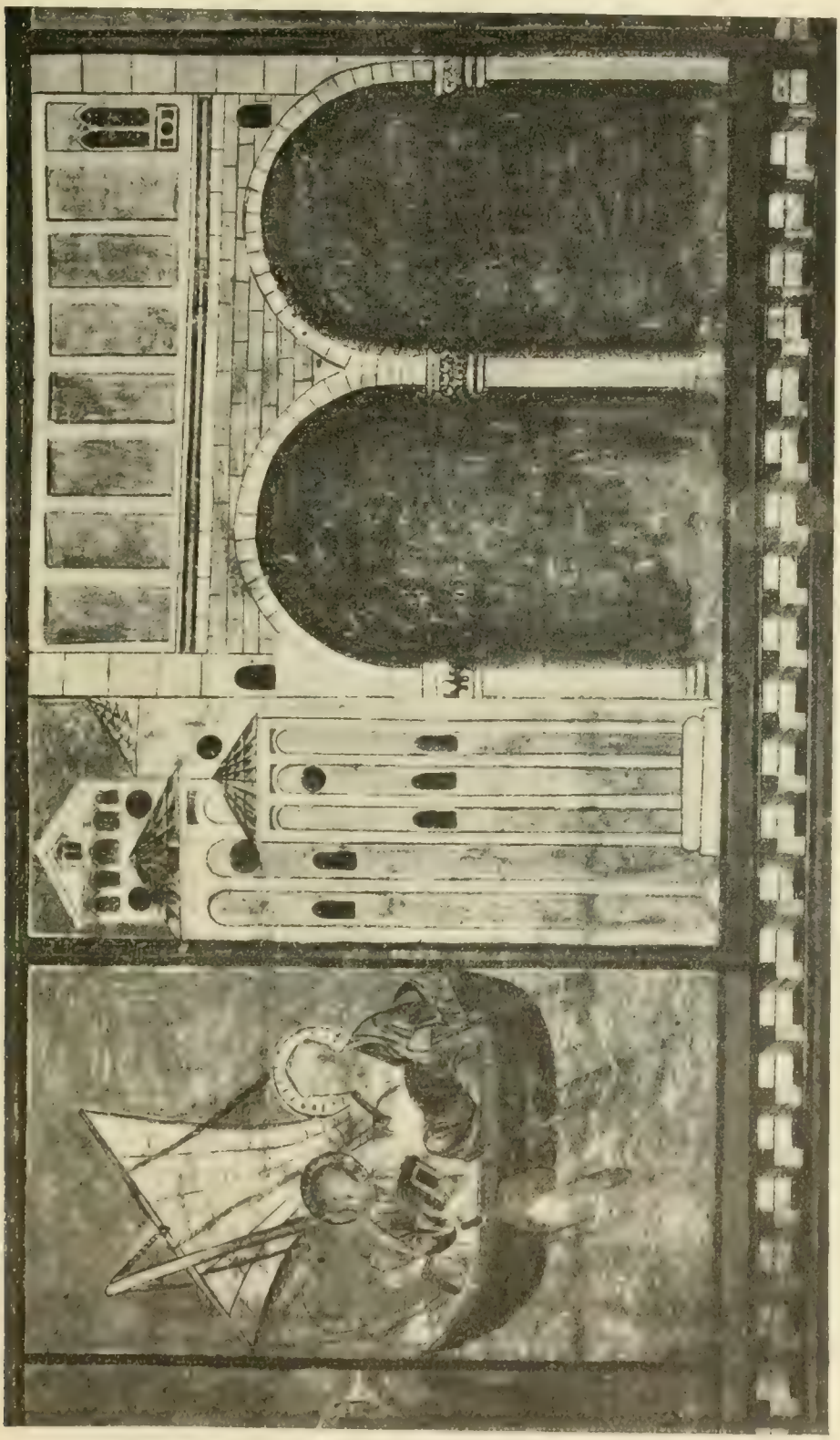
12. *San Pietro in viaggio per mare da Antiochia alla volta di Roma* (fig. 10). — In mezzo al mare, in una barca a vela ed a remi, sta seduto S. Pietro con i suoi compagni, due dei quali tengono nelle mani un libro.

Il cattivo stato di conservazione di questo affresco non permette più di distinguere i lineamenti delle figure. Anche la scritta è perduta.

13. Abbiamo qui raffigurata *la chiesa di S. Piero a Grado*, edificata, secondo la nota leggenda, nel luogo d'approdo dell'Apostolo (fig. 11). Il fatto che questa rappresentazione succede immediatamente a quella del viaggio marittimo di S. Pietro, viene ad attestare che il nostro artista ha inteso uniformarsi alla leggenda stessa nell'eseguire i suoi affreschi.

[1] *Theatrum Basilicae pisanae*, 1705, pagg. 46-47).

Questo quadro, condotto a semplici linee di terra rossa, rappresenta la chiesa presso a poco nelle condizioni in cui si vede attualmente.



Figg. 10 e 11. — San Pietro in viaggio per mare da Antiochia alla volta di Roma. La chiesa di San Piero a Grado.
San Piero a Grado.

Colle due grandi arcate oltrepassanti il semicerchio, a destra del dipinto, l'artista ha voluto darci un'idea dello spaccato interno. A si-

nistra di queste arcate vediamo addossate alla chiesa due absidi, una più alta e una più bassa, colle quali l'artista, presupponendo naturalmente un'altra abside da fare riscontro, dalla parte opposta, a quella più piccola, ha voluto darci un'idea delle tre absidi che chiudono la chiesa a levante. L'altra abside, che nella pittura si vede ancor più a sinistra, sormontata da un timpano con due finestre rotonde, cinque arcate ed una bifora, sta con ogni probabilità a rappresentare il lato occidentale della chiesa terminato da una sola abside. — La scritta manca.

14. Completamente perduto.

15. Questo scomparto (fig. 12), contiene quattro figure, tre maschili ed una femminile, le quali presentano un singolare interesse per le loro note caratteristiche, e per il fatto che esse si trovano qui ad interrompere d'un tratto la narrazione delle storie apostoliche.

La prima figura virile sul davanti, mancante della testa, è vestita di una grande e semplice tunica a sacco che scende fino a terra; ha la mano destra portata al petto, e tiene i guanti nella sinistra portata in basso. Dietro di questo viene un altro uomo, pure con lunga veste, colla mano sinistra rivestita di guanto, leggermente alzata, e in atto di tenere l'altro guanto colla destra portata innanzi alla cintola. Esso ha in testa un berretto con una corona merlata. Dietro di lui un giovane imberbe, presso a poco negli stessi abbigliamenti, privo però della corona, rivolge la testa a destra verso una figura di donna dall'aspetto regale, che indossa un grande manto rosso, e porta in testa una corona pure merlata.

Questi personaggi misteriosi non rientrano certo nel racconto degli Atti apostolici. Per ragioni che verremo esponendo in seguito, non possiamo pensare neanche che l'artista abbia avuto in animo di rappresentare qui la famiglia del committente. Non ci sembra quindi fuori di proposito supporre che in queste figure, che per il loro aspetto molto dignitoso, per il loro costume, per le corone che portano in testa, rivelano una condizione molto nobile, probabilmente regale, l'artista abbia inteso di rappresentare la famiglia di qualche celebre personaggio incoronato, recatosi in pellegrinaggio a visitare la chiesa di San Piero a Grado.

Data l'importanza della nostra chiesa per la innumerevole quantità di pellegrini che vi affluivano nelle occasioni solenni, ai quali, come i cronisti riferiscono, non di rado si univano imperatori e principi, non ci sembra dover escludere altresì l'idea che il nostro pittore abbia voluto con questa scena darci semplicemente un tipo generale

di rappresentazione, senza nessuna allusione personale, senza determinazione di una speciale circostanza.

Fig. 12. — Visita di un Imperatore alla chiesa di San Piero a Grado (?).
San Piero a Grado.

Stilisticamente queste figure sembrano rivelare dei caratteri che le differenziano non poco dalle altre pitture; ma ben poco ci è per-

messo di giudicare per il cattivo stato del dipinto che in molte parti, specialmente nei contorni, mostra evidentemente tracce di restauro.

Oltrepassando l'abside occidentale, seguiamo adesso gli affreschi sulla parete di settentrione.

16. Completamente perduto.

17. Molto danneggiato. Rappresenta la *Disputa fra San Pietro e Simone Mago* secondo il racconto che troviamo compendiato nella *Leggenda Aurea* di J. da Varagine: « I Romani tenevano in tanta venerazione Simone che fecero perfino un'imagine di lui, e così la intitolarono: a Simone Dio Santo. Ma Pietro e Paolo, come afferma Leone, andarono da Nerone e smascherarono tutti i maleficj di Simone. E Pietro soggiunse: Come in Cristo sono due sostanze, cioè di uomo e di Dio, così pure in questo mago sono due sostanze, cioè di uomo e di diavolo; e Simone, come attesta San Marcello e Leone, disse: per non tollerare più a lungo questo avversario comanderò ai miei angeli che mi vendichino di lui. E Pietro rispose: Io non temo gli angeli tuoi, ma essi temono me. Nerone disse: non temi tu Simone che prova la sua divinità coi fatti? E Pietro: Se la divinità è in lui mi dica che cosa penso e che cosa faccio, ed io confido al tuo orecchio il pensiero mio, ed egli non potrà ingannarci. Nerone disse: vieni qua e dimmi che cosa pensi. Pietro avvicinandosi gli disse in segreto: Comanda che si porti un pane d'orzo e che mi sia dato di nascosto. Essendo stato portato il pane, e Pietro avendolo benedetto e nascosto nella sua manica disse: Dica Simone, il quale si disse Dio, che cosa ho pensato, che cosa ho detto e che cosa ho fatto. Simone rispose: Dica piuttosto Pietro che cosa penso io. E Pietro disse: Io insegnerò che so quello che pensa Simone, e farò quello che avrà pensato. Allora Simone sdegnato gridò: Si avanzino dei grossi cani e divorino costui. E subito apparirono dei cani grandissimi e si scagliarono contro San Pietro; ma questi mostrò loro dinanzi il pane benedetto e li mise subito in fuga. Allora Pietro disse a Nerone: Ecco ho mostrato che io avevo conosciuto quello che Simone aveva pensato contro di me, non colle parole, ma coi fatti. Poichè chi aveva promesso che sarebbero venuti contro di me degli angeli, presentò dei cani, per mostrare che egli non ha angeli divini ma canini etc.... »[1].

Non possiamo dare la descrizione esatta di questa scena, quale è rappresentata nei nostri affreschi, per il cattivo stato di conservazione

[1] J. da Varagine, *Legenda Aurea*, ed. Th. Graesse. Wratislaviae 1890, p. 372.

dello scomparto che la contiene. Tuttavia possono scorgersi ancora in

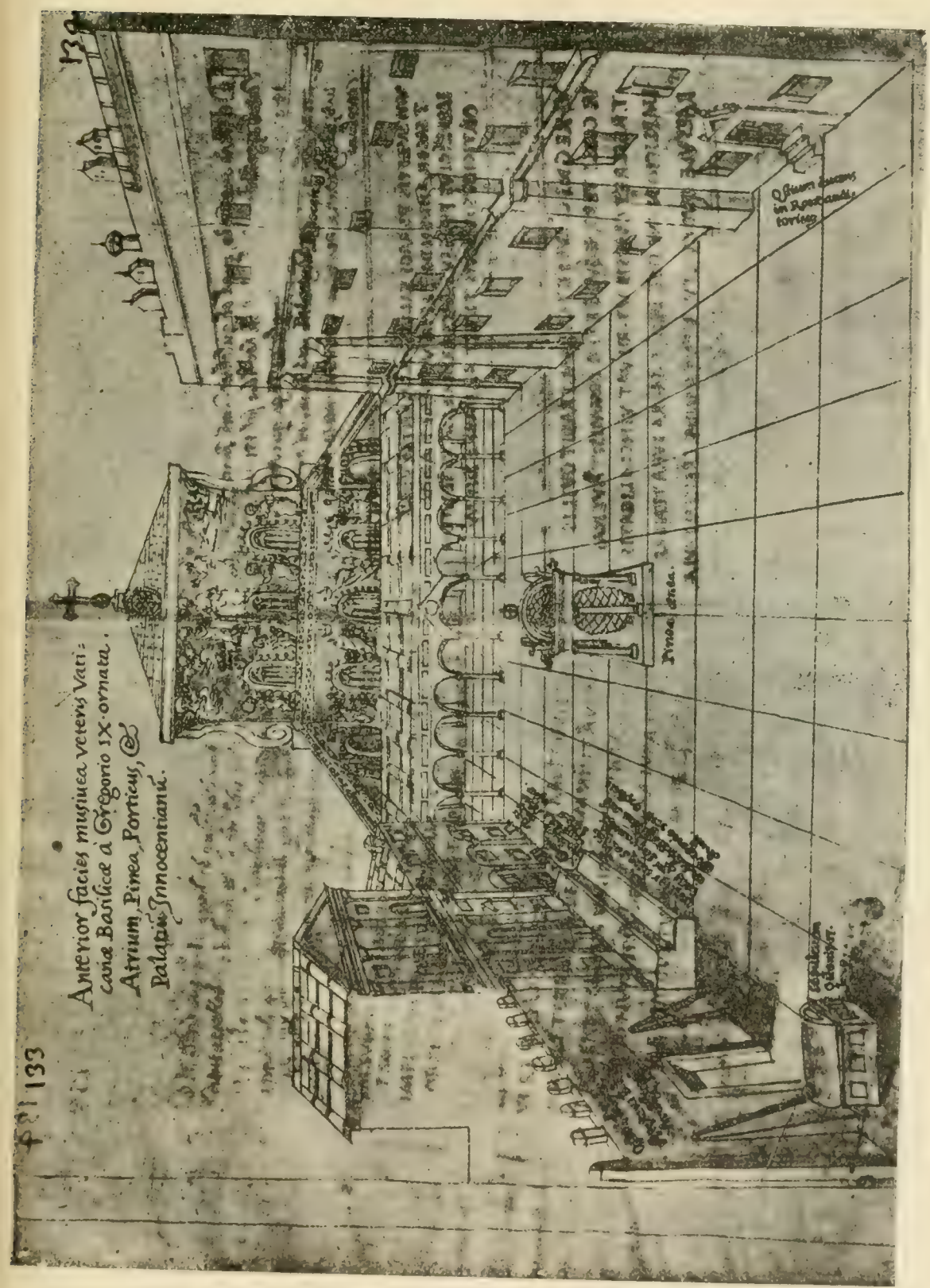


Fig. 13. — L'antica facciata di San Pietro al Vaticano. — Disegno del codice di Jacopo Grimaldi (Barber. XXXIV, 50, c. 133b, 134a).

basso due cani, uno dei quali sta per avventarsi verso San Pietro, la cui figura è quasi irriconoscibile. Anche le altre figure sono quasi

Fig. 14. — Caduta di Simon Mago. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 135ª)

Fig. 15. — *Domine quo vadis?* Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 136ª).

del tutto perdute. A destra, sopra un trono, siede giudice della contesa l'Imperatore (mancante della testa): indossa una giubba giallo-dorata, ha sulle spalle un grande mantello rosso che gli ricade sulle ginocchia, ed ha le gambe rivestite di grandi calzettoni verdi. Egli stende la mano coll'indice alzato verso i due contendenti, assistito da altri personaggi, dei quali non è più possibile distinguere le caratteristiche. La scritta è perduta.

18. *Caduta di Simon Mago.* — Narra la *Leggenda Aurea* che « Simone dopo che fu tornato e riaccolto nell'amicizia di Nerone, convocò il popolo e testimoniò di essere stato gravemente offeso dai Galilei, e per ciò disse di volere abbandonare la città che egli era solito di difendere, e stabilire il giorno nel quale dovrebbe ascendere al cielo, perchè non si degnava di abitare più a lungo sulla terra ».

« Stabilito dunque il giorno, salì sopra un' alta torre, o, secondo Lino, sul Campidoglio, e quindi, gettandosi incoronato di alloro, cominciò a volare. E Paolo disse a Pietro: A me spetta il pregare, a te il comandare. E Nerone disse: Quest'uomo è veritiero; voi invece siete seduttori. Pietro allora disse a Paolo: Paolo, alza il capo e guarda. Ed avendo alzato il capo, ed avendo visto Simone volare, disse a Pietro: Pietro perchè ristai? conduci a compimento ciò che cominciasti, poichè già il Signore ci chiama. Allora Pietro disse: O angeli di Satana che portate in aria costui, vi scongiuro per il Signor nostro Gesù Cristo che non lo portiate più a lungo, ma che lo lasciate cadere. E immantinente abbandonato, precipitò, e, fiaccatosi il collo, spirò » (1).

Anche il quadro contenente questo episodio ha molto sofferto. Vediamo però ancora elevarsi nel centro un grande castello di legno a guisa di torre; e dalla sommità di questo precipitare a terra Simone Mago, la cui figura è in gran parte mutila. A sinistra, in basso stanno i due Apostoli; San Pietro in piedi con un rotulo in mano, San Paolo dietro di lui, inginocchiato e colle mani giunte. L'Imperatore è seduto a destra sopra un trono, ed alza la destra aperta, in atto di meraviglia, verso la sommità della torre. Accanto a lui sta un guerriero armato di lancia, scudo, elmo e corazza. La scritta è perduta.

19. *Domine, quo vadis?* (2). — Anche il quadro che illustra il noto episodio dell'incontro di Gesù e di Pietro sulla via Appia, è danneggiatissimo. Nel centro si scorge ancora un palmizio, a destra

(1) *Legenda Aurea*, ed. cit., p. 373.
(2) *Legenda Aurea*, ed. cit., p. 374.

del quale il Signore, colla destra alzata e la croce nella sinistra, sta in atto di avanzare verso le porte di Roma, rivolgendo indietro la testa verso San Pietro e pronunziando le severe parole di ammonimento: *Iterum crucifigi.* La figura di San Pietro manca di tutta la parte superiore del corpo. Sul limite destro, un edificio con un'arcata in basso sta a rappresentare la porta Appia, dalla quale l'apostolo era uscito per fuggire la persecuzione. Della scritta resta solo la parola ..... CRUCIFIGI.

20. *Crocifissione di San Pietro* (fig. 17). — Nel centro campeggia il corpo del martire infisso sulla croce capovolta. Alla scena di dolore che si compie a sinistra per parte dei fedeli che in atteggiamento di dolore guardano impietriti il cadavere del santo. fanno efficace contrasto le due figure di guerrieri che armati di elmo, lancia e scudo, assistono fermi ed impassibili, e quasi sembrano spiare se il corpo del martire dia ancora qualche segno di vita. L'artista sembra essersi attenuto alla tradizione che indicava il luogo del martirio *iuxta obeliscum Neronis*, e non quella più comune *inter duas metas.* I due monumenti che fiancheggiano la croce sono stati però rifatti in gran parte da mano inesperta, tanto che quello di sinistra ha probabilmente perduto la sua originaria forma piramidale per assumerne una rotondeggiante. Quello di destra è in forma di obelisco sorretto da due leoni [1]. La scritta sottostante, in gran parte restau-

[1] Grande è la discordia che regna fra gli scrittori per la identificazione del luogo del martirio del Principe degli Apostoli. Il campo della contesa è diviso in due parti. Alcuni sostengono che San Pietro fu crocifisso al Vaticano, altri sul Gianicolo. Inoltre, secondo una tradizione, derivata dagli atti apocrifi, San Pietro sarebbe stato martirizzato *apud palatium neronianum iuxta obeliscum*; secondo un'altra, pure assai antica, il martirio sarebbe avvenuto *inter duas metas.* Vedi O. Marucchi, *San Pietro e San Paolo in Roma*, Roma 1900, p. 43 e seg. Il Marucchi risolve la questione in favore del Vaticano, contro l'opinione in favore del Gianicolo, che fu sostenuta ultimamente da mons. Lugari, *Le lieu du crucifiement de Saint Pierre*, Tours, 1898.

L'espressione *inter duas metas* ha dato luogo a molti e svariati commenti

È da osservare che negli atti apocrifi si legge pure che San Pietro fu crocifisso *ad locum qui appellatur Naumachia*, e che presso questa Naumachia gli atti stessi pongono il sepolcro dell'Apostolo nel Vaticano, *πλησιον του ναυμαχιου*. Vedi Lipsius, *Acta apostolorum apocripha. Acta Petri, acta Pauli*, ect., Lipsia 1891, p. 172 In altro passo degli atti latini si determina anche con maggior precisione che questa naumachia, la quale poteva essere un lago artificiale presso l'odierna basilica, si trovava precisamente presso il circo di Nerone, poichè vi è nominato espressamente l'obelisco che sorgeva sulla spina del circo stesso: *ad locum qui vocatur naumachia iuxta obeliscum Neronis.* Il Marucchi, op. cit.,

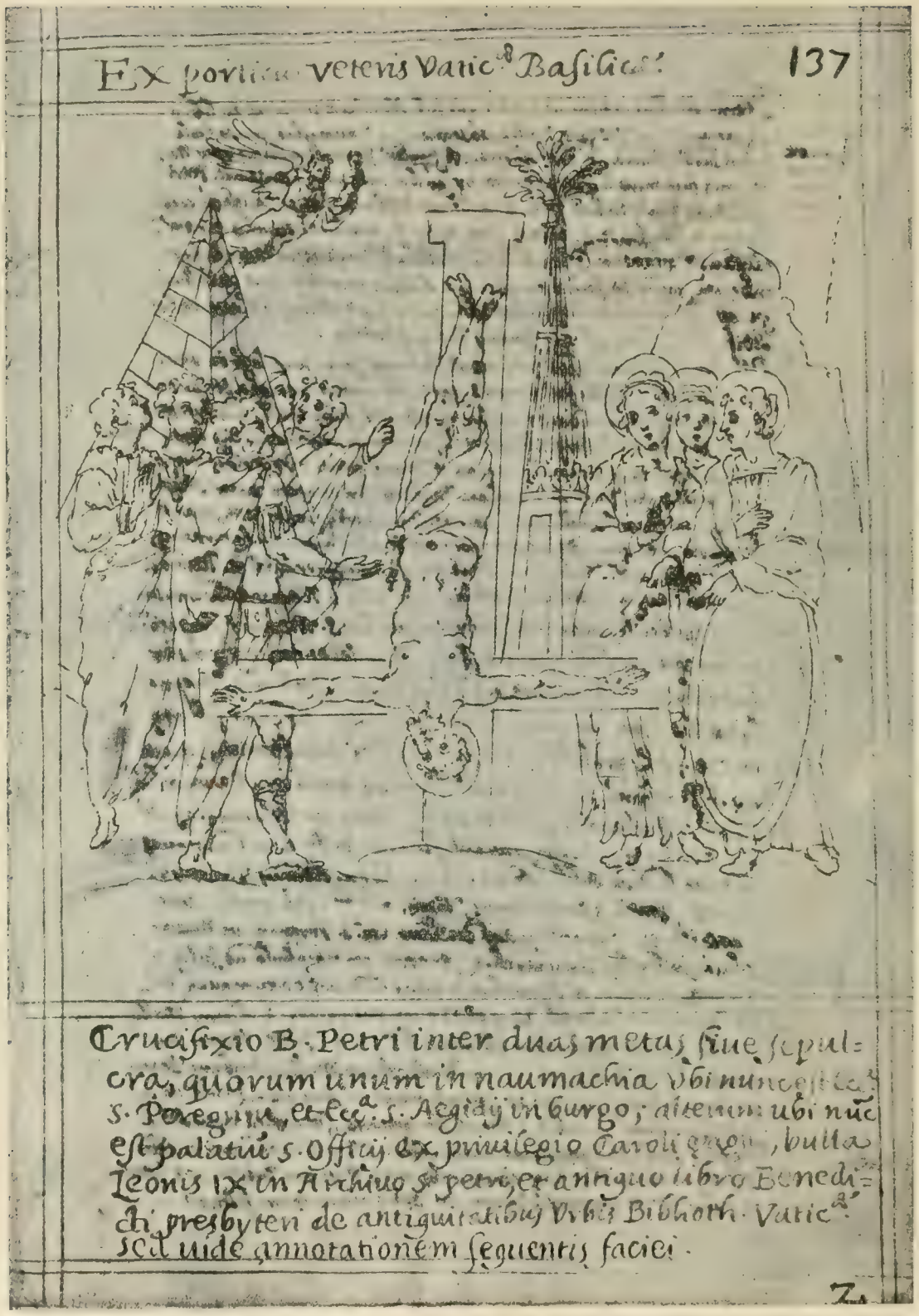


Fig. 16. — Crocifissione di San Pietro. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 137a).

rata, reca: UBI BEATUS PETRUS FUIT CRUCIFIXUS DE MANDATO NERONIS.

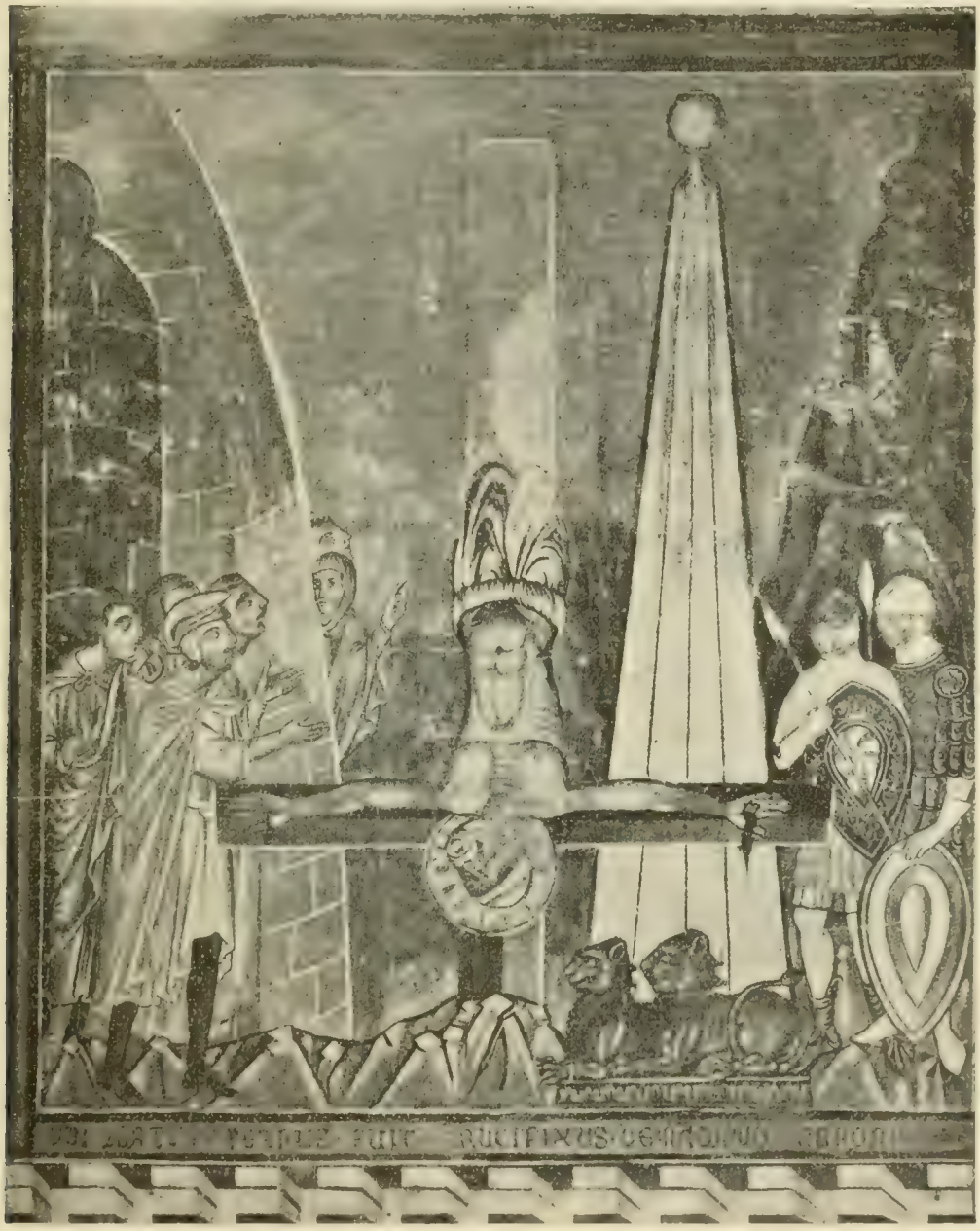


Fig. 17. — Crocifissione di San Pietro. San Piero a Grado.

21. *Decollazione di San Paolo* (fig. 19). — Paolo, non essendo cittadino romano, fu condannato ad essere decollato; e San Girolamo

---

p. 48, crede che a questo circo medesimo debba riferirsi l'espressione delle *due mete*, e che queste due mete non possano essere che quelle del circo. Respinge quindi l'opinione di mons. Lugari, il quale (op. cit., p. 123) crede che con quel nome si volessero indicare i due sepolcri piramidali esistenti l'uno presso il Va-

narra che il supplizio avvenne al quattordicesimo anno di Nerone, nello stesso anno e nello stesso giorno in cui fu crocifisso San Pietro. Nell'affresco di San Piero a Grado la scena del martirio è già compiuta. Il corpo dell'Apostolo sta ancora inginocchiato e le mani sono ancora giunte in atto di preghiera, ma il colpo del carnefice ha già distaccato dal tronco la nobile testa, che, caduta a terra, rimbalzando miracolosamente sul suolo per tre volte, ha già fatto sgorgare dal suolo le celebri tre fontane. Dal collo mozzato il sangue sgorga abbondantemente, mentre il corpo inginocchiato conserva ancora la sua posizione come se fosse in vita. La testa caduta, cinta di aureola, ci si rivela con una potenza di espressione veramente straordinaria, pure nella mancanza assoluta di vitalità, resa a meraviglia con poche linee semplici e sicure. Nel dipingere questa testa il nostro artista si è allontanato dalla tradizione più comunemente seguìta nelle rappresentazioni figurate, e secondo la quale l'apostolo sarebbe stato bendato col velo offertogli dalla pia matrona Plautilla (1).

Il carnefice, compiuto il suo nefando mandato, sta rimettendo nel fodero la grande spada, rivolgendo la testa verso la sua vittima. Un altro soldato, dall'aspetto più umile del primo, è in atto di allontanarsi voltando le spalle allo spettatore. Egli sembra accennare coll'indice della destra al corpo di S. Paolo, rivolgendo la testa in alto, là dove vedesi un angelo che trasporta in cielo l'anima del martire. In basso la scritta: UBI BEATUS PAULUS FUIT DECOLLATUS [DE MANDATO NERONIS].

---

ticano, l'altro sulla via Ostiense. Questa interpretazione è del resto, secondo il Marucchi, di epoca assai tarda, e comincia ad essere seguita nel sec. XV, e forse, egli dice, il primo esempio monumentale delle *due mete*, rappresentate come sepolcri, può vedersi nelle porte di bronzo della basilica Vaticana eseguite dal Filarete sotto Eugenio IV.

Lo Strzygowski (*Cimabue und Rom*, Wien 1888, p. 73 e seg.), ha trattato ampiamente la questione dal punto di vista iconografico. Egli dimostra come coll'espressiene *inter duas metas* si è voluto indicare la *meta Romuli* ed il *Terebintum Neronis*. Il Terebinto di Nerone, in seguito ad un malinteso, sarebbe diventato una seconda meta. Lo Strzygowski studia le diverse rappresentazioni figurate, da Cimabue, o meglio, dai seguaci di Cimabue che ad Assisi introdussero le due piramidi nella scena della crocifissione di S. Pietro, al Filarete ed all'autore del ciborio di Sisto IV. Vedi anche Pistolesi (*Il Vaticano descritto ed illustrato*, Roma 1829, I, 62), il quale intese per le due mete la memoria di Romolo e la tomba di Scipione Africano.

(1) *Legenda Aurea*, p. 371.

22. *Sepoltura di San Pietro* (fig. 21). — Il corpo del martire, con la testa cinta di aureola, con le mani recanti i segni della crocifissione incrociate sul petto, disteso sopra un lenzuolo funebre viene adagiato lentamente nel sarcofago da due uomini, mentre un santo sacerdote, tenendo il libro delle preci nella sinistra ed il turibolo nella destra, dà l'ultima benedizione alla salma. Due chierici uno per parte tengono in mano dei grossi ceri accesi. Numerosi fedeli, a destra e a sinistra, assistono alla scena in variati atteggiamenti di dolore, con espressione di muto e profondo cordoglio. Una pia donna porta agli occhi le mani avvolte nel manto; tutti guardano con occhi fissi, quasi impietriti, il cadavere del principe degli apostoli e sembrano non potersi distaccare dal contemplarlo per l'ultima volta. La mesta e semplice cerimonia si compie in un tempietto sostenuto da colonne, e sormontato da una cupola rotonda, da cui pendono alcune lampade. In basso, la scritta: UBI BEATUS PETRUS SEPULTUS FUIT (1).

23. *Sepoltura di San Paolo* (fig. 22). — Questa scena non differisce molto dalla precedente per la disposizione generale delle figure. La salma dell'apostolo, colla testa riunita al busto, viene adagiata nel sarcofago da due vecchi, mentre il sacerdote con il libro nella sinistra ed il turibolo nella destra sta compiendo i sacri riti funebri. I chierici portano la croce ed i ceri accesi, mentre alcuni fedeli assistono in atto di dolore alla scena. La testa di San Paolo, al pari di quella di San Pietro nel quadro precedente è degna di particolare attenzione per la semplicità dei mezzi coi quali l'artista ha saputo raggiungere tanta forza di carattere ed intensità di espressione (vedi particolarm. figg. 23 e 24). L'edicoletta che serve di sfondo presenta un'architettura molto ricca, ed è costituita da un corpo centrale a cupola rotonda, fiancheggiato da altre due cupolette più piccole a forma di cono, sorrette da eleganti colonnine. Le solite lampadine ardono appese all'arco di ogni intercolumnio. In basso la scritta: UBI BEATUS PAULUS SEPULTUS FUIT.

24. *Morte di Nerone* (fig. 25) (2). — Secondo il racconto della *Leggenda Aurea*, i Romani, non potendo più sopportare le pazzie di Nerone, si rivoltarono contro di lui e lo inseguirono fino fuori della

(1) Per i luoghi di sepoltura dei due apostoli vedi Marucchi, op. cit., p. 56 e seg. — P. Grisar, *Le tombe apostoliche in Roma* (in *Studi e documenti di storia e di diritto*, anno XIII, 1892). — H. Grisar, *Die Römische Sebastianuskirche und ihre Apostelgruft* (*Römische Quartalschrift*, 1895, p. 409 e segg.).

(2) Questa scena fu malamente interpretata dallo Zimmermann, *Voraussetzung und erste Entwickelung von Giottos Kunst*, Leipzig 1899, p. 173, n. 1, e dal Supino, *Arte Pisana*, Firenze, Alinari 1904, p. 259.

Fig. 18. — Decollazione di San Paolo. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 138a).

città. Nerone, vedendosi perduto, preso un palo, lo aguzzò coi denti e con questo si trafisse. Il racconto aggiunge che tuttavia altrove si legge che egli fosse divorato dai lupi ([1]).

Fig. 19. — Decollazione di San Paolo. San Piero a Grado.

L'artista ha riunito qui ambedue le versioni, ed ha rappresentato Nerone in atto di trafiggersi mentre sta per essere colpito dai soldati romani (il palo non è più visibile per le cattive condizioni dell'affresco), e più in basso due lupi che divorano il corpo di lui. A

([1]) *Legenda Aurea*, p. 377.

Fig. 20. — Sepoltura di San Pietro. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 139³).

Figg. 21 e 22. — Sepolture dei SS. Pietro e Paolo. San Piero a Grado.

sinistra, le mura di Roma con alcuni edifici fra i quali una piramide.

25. *I corpi degli Apostoli vengono gettati in un pozzo presso le catacombe, per parte di alcuni greci che avevano tentato di rubarli e di trasportare in Oriente le spoglie venerate* (fig. 27). — Narra la *Leggenda Aurea* che « A tempo di San Cornelio papa, al-

Fig. 23. — Sepoltura di San Pietro. Dettaglio.

cuni fedeli greci, rubati i corpi degli apostoli li portavano via; ma i demoni abitanti negli idoli, spinti da divina virtù, gridarono: o Romani, correte in soccorso, poichè vengono portati via i vostri Dei. Per la qual cosa, credendo i Cristiani che si trattasse degli Apostoli ed i Pagani dei loro Dei, adunatasi una moltitudine di Pagani e di Cristiani inseguirono i Greci, onde impauriti gettarono i corpi degli Apostoli in un pozzo presso le catacombe; ma poco dopo furono di là tolti dai Cristiani » (1). La scena che illustra questo episodio nei nostri

(1) *Legenda Aurea,* ed. cit., p. 377. Su questo episodio vedi più ampie notizie nell'opera cit. del Marucchi, p. 75 e segg.

affreschi è molto affollata e piena di movimento. I corpi dei due Apostoli, avvolti in un lenzuolo comune, stanno per essere calati nel pozzo dai Greci. Ma i profanatori non possono ormai sottrarsi alla furia dei Romani, i quali, parte a piedi, parte a cavallo, armati di lance, di spade e di bastoni, si scagliano con grande furore a vendicare l'oltraggio. Un romano ha afferrato per la barba un greco e sta asses-

Fig. 24 — Sepoltura di San Paolo. Dettaglio.

tandogli un terribile colpo sul capo. Un altro, più indietro, ha già colpito l'avversario con un grosso bastone; più in distanza ancora si vedono spuntare le lance di altri guerrieri sopraggiungenti. Un cavaliere, armato di lancia, di elmo e di corazza sembra nell'atto di vibrare un colpo, mentre dinanzi a lui un giovane a piedi si avanza col corpo proteso e ricurvo, impugnando una grossa daga e tenendo innanzi al petto uno scudo colle parole S. P. Q. R. Oltre che per mezzo di queste lettere l'artista ha cercato di distinguere anche per il differente tipo i Romani dai Greci, dando generalmente a questi ultimi barba e capelli prolissi, e grandi cappelli a larghe tese.

In alto volano sulle teste dei contendenti due piccoli demoni alati,

uno in forma di gallo, l'altro in sembianze umane, munito di ali e di

Fig. 25. — Morte di Nerone. San Piero a Grado.

corna, vomitante fuoco dalla bocca. Due edicole ai lati, ed un albero nel centro servono di sfondo alla scena. In basso la scritta : . . . . QUO-

MODO GRECI APOSTOLORUM CORPORA R[AP]IERUNT ET IN PUTEUM PROICIERUNT EX TIMORE.

26. *I corpi degli Apostoli sono tolti dal pozzo e vengono sepolti nel cimitero di San Sebastiano* (fig. 30). — Dopo che i due cadaveri furono gettati nel pozzo dai Greci, secondo gli Atti apocrifi, restarono in quel sotterraneo della via Appia per un anno e alcuni mesi (1). L'episodio rappresentato nel nostro affresco allude al momento in cui i due corpi vengono tolti dal pozzo, per essere portati nel cimitero che poi si disse di San Sebastiano. La scena si svolge fra due alte roccie che giungono fino al limite superiore del quadro, ad indicare forse il sotterraneo delle catacombe. I due cadaveri, avvolti in un solo lenzuolo, vengono estratti da un pozzo poligonale, del tutto simile a quello della scena precedente. Un chierico per mezzo di una scala che si vede sporgere dalla bocca del pozzo stesso, ha tratto fuori le preziose reliquie, ed è aiutato da un altro chierico e da papa Cornelio che accoglie amorosamente i corpi dei martiri per deporli in un sarcofago, già pronto lì presso. Altri chierici assistono alla mesta cerimonia, dietro il pontefice, a destra, mentre dalla parte opposta una donna, la pia Lucina, con una sua compagna, prega inginocchiata, colle mani giunte, col volto contratto dal dolore (v. particolare fig. 32). Dal centro di un arco trilobato dell'edicoletta che serve di sfondo alla scena pende una grande lampada, sulla quale è dipinto uno stemma (fig. 33). Di questo stemma, passato inosservato fino ad ora, e considerato da noi di capitale interesse, avremo occasione di occuparci in seguito. La scritta al basso reca: CORPORA APOSTOLORUM FUERUNT SEPULTA IN CIMITERIO SANCTI SEBASTIANI.

27. *San Pietro e San Paolo appariscono in sogno a Costantino Imperatore* (fig. 31). — Con questo quadro comincia la rappresentazione di alcuni episodî della leggenda di San Silvestro e di Costantino, derivata dagli *Acta Silvestri*. L'artista ha seguìto, come negli altri casi, il racconto della *Leggenda Aurea*, la quale non è che un riassunto degli Atti stessi (2). Costantino giace dormiente sopra un letto coperto di ricche coltrici, colla testa incoronata sollevata da un alto cuscino ed appoggiata sulla palma del braccio sinistro ripiegato, mentre il braccio destro pende inerte lungo la sponda del letto. Tutto il corpo è nell'abbandono di un sonno profondo. Sulle carni della faccia e delle

(1) Vedi Marucchi, op. cit., p. 81 e seg.

(2) *Legenda Aurea*, ed. cit., p. 70. — Vedi anche Migne, *Encycl. theol.* t. XIV, *Dict. de legendes*, art. *Silvestre*.

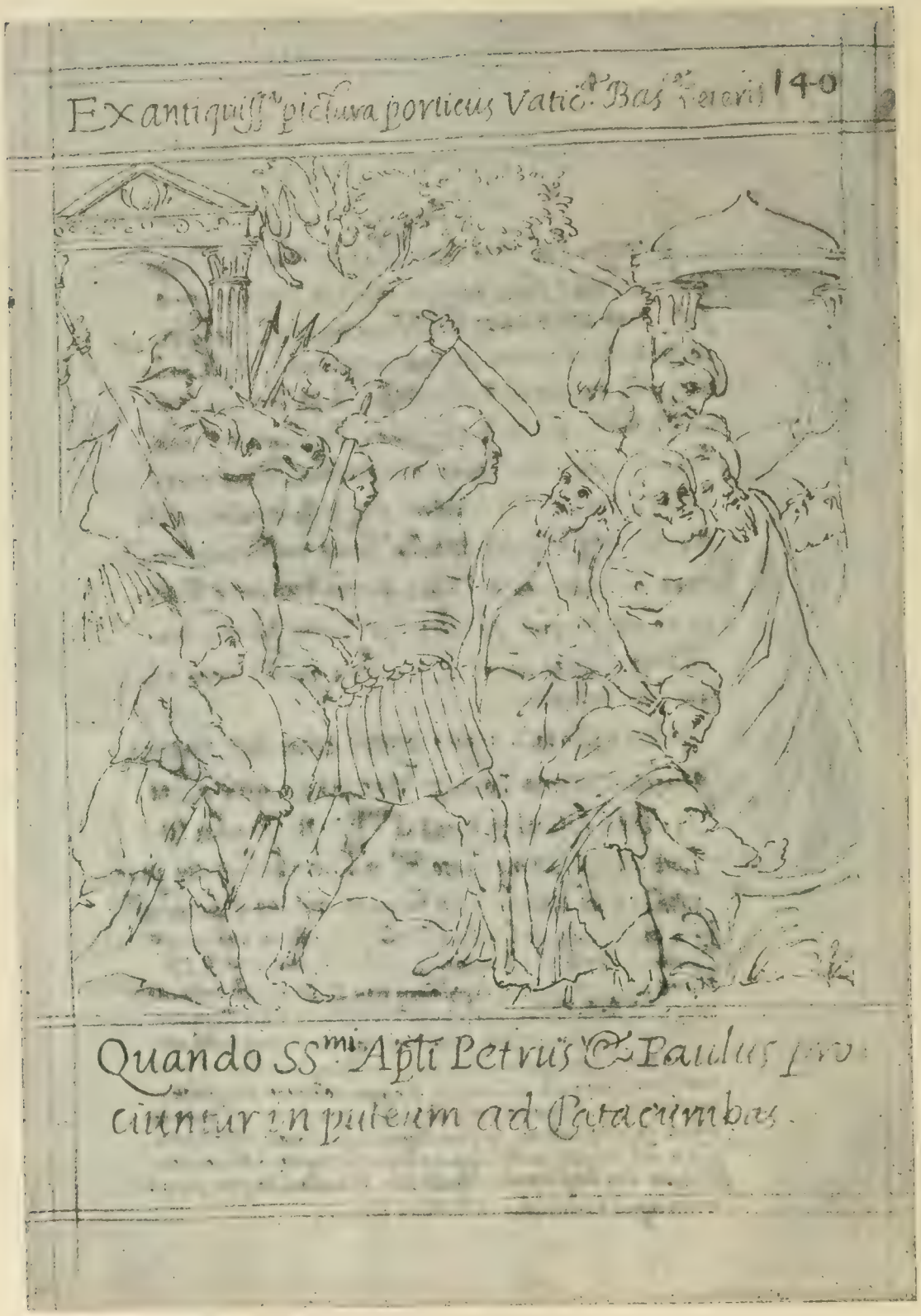


Fig. 26. — I corpi degli Apostoli vengono gettati dai Greci in un pozzo presso le Catacombe. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 140a).

mani appariscono evidenti i segni della lebbra. A fianco del letto stanno in piedi i due Principi degli Apostoli, col capo cinto di aureola.

Fig. 27. — I corpi degli Apostoli vengono gettati dai Greci in un pozzo presso le Catacombe. San Piero a Grado.

tenendo ambedue nella sinistra un rotulo, e alzando la destra verso il dormiente in atto di benedirlo. Essi promettono all'Imperatore la gua-

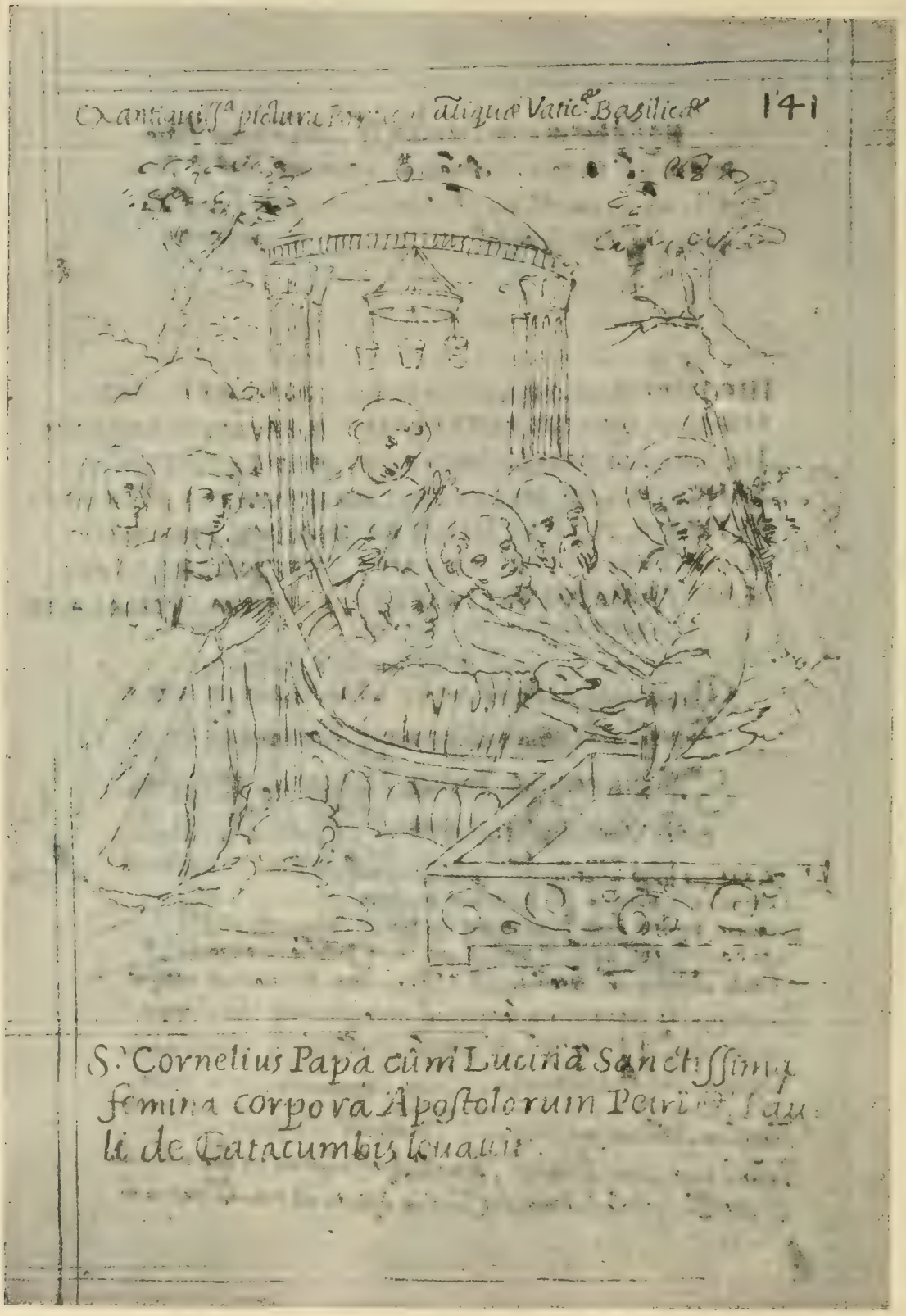


Fig. 28. — I corpi degli Apostoli vengono tolti dal pozzo. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 141ᵃ).

rigione dal male che lo affligge qualora egli voglia abbracciare la fede cristiana. La dimora imperiale è riccamente decorata con cortine pendenti dagli archi e dalle colonne di marmi variopinti.

Questa scena è certamente una delle più belle di tutta la serie, per la ricchezza della decorazione architettonica, per la morbidezza delle stoffe dalle tinte calme e bene armonizzate, per l'atteggiamento solenne e profondamente tranquillo dell'Imperatore addormentato (v. particolare fig. 34).

In basso è la scritta: QUOMODO PETRUS ET PAULUS APPARUERUNT CONSTANTINO IMPERATORI.

28. *Papa Silvestro mostra a Costantino i ritratti degli Apostoli* (fig. 36). — Costantino sta seduto sopra una sedia di forma classica a zampe di leone incrociate, sollevata da terra per mezzo di una pedana in modo da formare una specie di trono. Egli ha ancora sul volto i segni della lebbra che dovranno scomparire dopo l'immersione nel fonte battesimale; porta in testa la corona, tiene lo scettro nella sinistra ed alza la destra meravigliato verso San Silvestro che sta in piedi dinanzi a lui in atto di indicare i ritratti dei due Apostoli riuniti in una sola cornice e tenuti da un chierico. Un altro chierico si fa innanzi dietro il primo, recando un libro nelle mani. Costantino guarda attonito i due ritratti, protendendo la mano verso di essi, come per mostrare di riconoscere effettivamente i due misteriosi personaggi apparsigli in sogno. Presso al trono imperiale stanno in piedi due soldati. La scena avviene nell'interno di un loggiato, al di fuori del quale si scorge in distanza un grande e ricco edificio merlato. In basso, la scritta:... SILVESTER MONSTRAVIT IMAGINES APOSTOLORUM [PETRI ET PAULI] CONSTANTINO IMPERATORI.

29. *Costantino comincia la costruzione della basilica di San Pietro* (fig. 37). — Tanto questo quanto il quadro successivo sono molto danneggiati, cosicchè a stento possiamo ravvisare ancora l'insieme della composizione. San Silvestro si avanza verso la nuova basilica in costruzione, in atto di dare la benedizione a Costantino, il quale, essendo già stato battezzato, ha voluto dar principio da sè stesso alla fabbrica, portando, come dice la leggenda, dodici corbelli pieni di terra. Egli ha la testa nimbata ed incoronata, tiene nella destra un'accetta, ed indica colla sinistra i lavori al pontefice perchè li benedica. Gli operai attendono ciascuno al proprio ufficio. Un ragazzo sta seduto sopra un corbello rovesciato, in atto di scalpellare un gran blocco di marmo. Un forte spirito di naturalismo anima questa figura, al pari di quella di un muratore che, nell'alto dell'edificio, sospende momen-

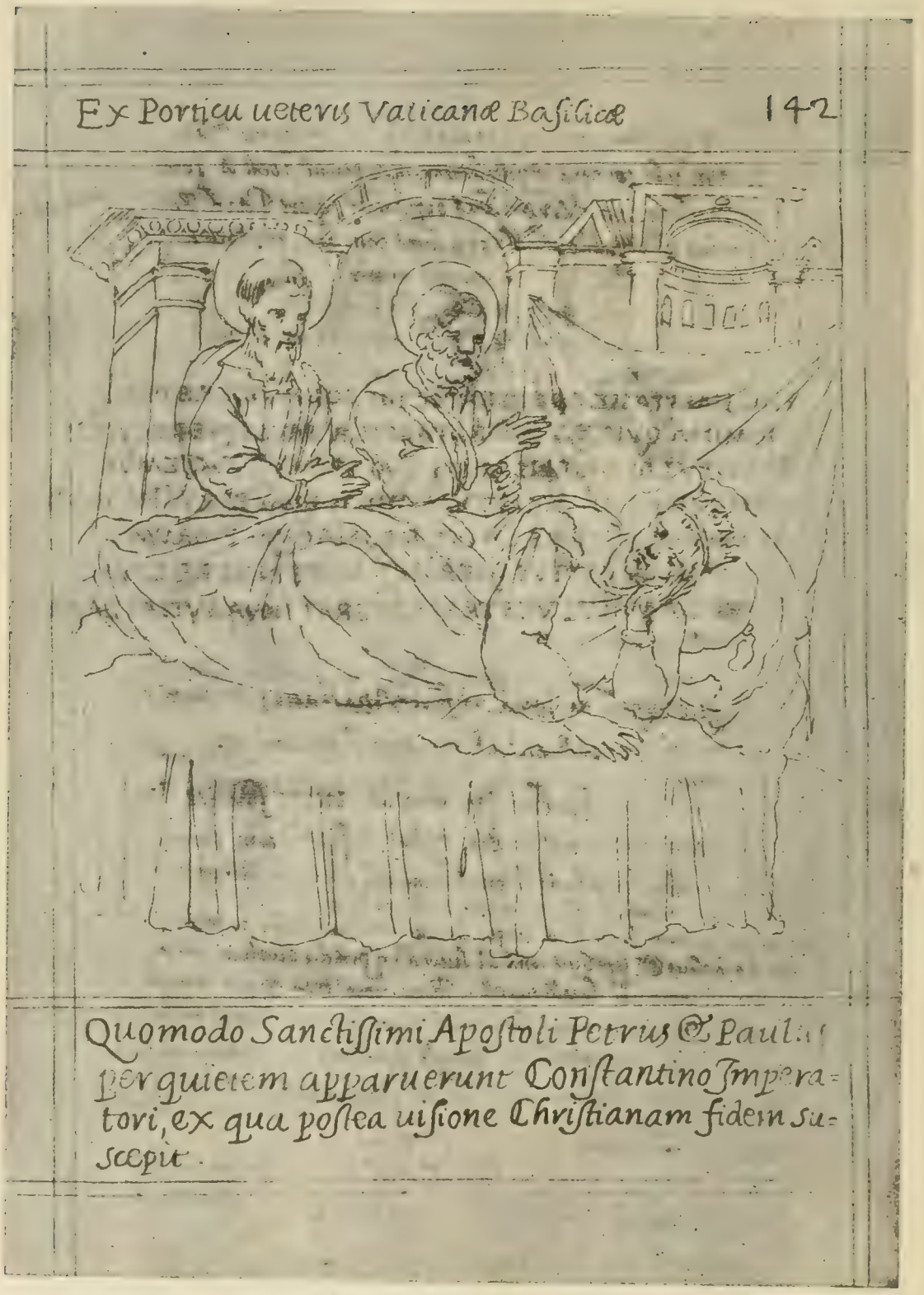


Fig. 29. — San Pietro e San Paolo appariscono in sogno a Costantino. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 142ᵃ).

taneamente il lavoro tenendo la cazzuola in mano, per bere un bicchiere di vino che un giovane gli ha versato da un'ampia lucia. Ben poco, disgraziatamente, possiamo ravvisare dell'architettura del tempio in costruzione. Può tuttavia riconoscersi la parte della chiesa comprendente

Figg. 30 e 31. — I corpi degli Apostoli vengono tolti dal pozzo. — San Pietro e San Paolo appariscono in sogno a Costantino. San Piero a Grado.

il coro, con tre absidi, nonchè l'altare marmoreo che vedremo consacrato da Silvestro stesso nella scena seguente.

In basso la scritta: QUOMODO CONSTANTINUS INPERATOR FECIT [AEDIFICARE] ECCLESIA[M] SANCTI PETRI APOSTOLI.

30. *San Silvestro consacra la nuova basilica di San Pietro* (fig. 38). — San Silvestro, in abiti pontificali, sta rivolto verso lo spet-

tatore e benedice coll'aspersorio il nuovo altare in forma di urna molto semplice e recante una croce nella parte anteriore. Assistono alla solenne

Fig. 32. — Particolare delle pie donne che assistono alla scena della fig. 30.

cerimonia numerosi prelati, e fra questi, in prima linea, Costantino, distinto dagli altri per la corona e per l'aureola. Egli, in premio della

sua conversione. è stato liberato dalla terribile lebbra che da tanto

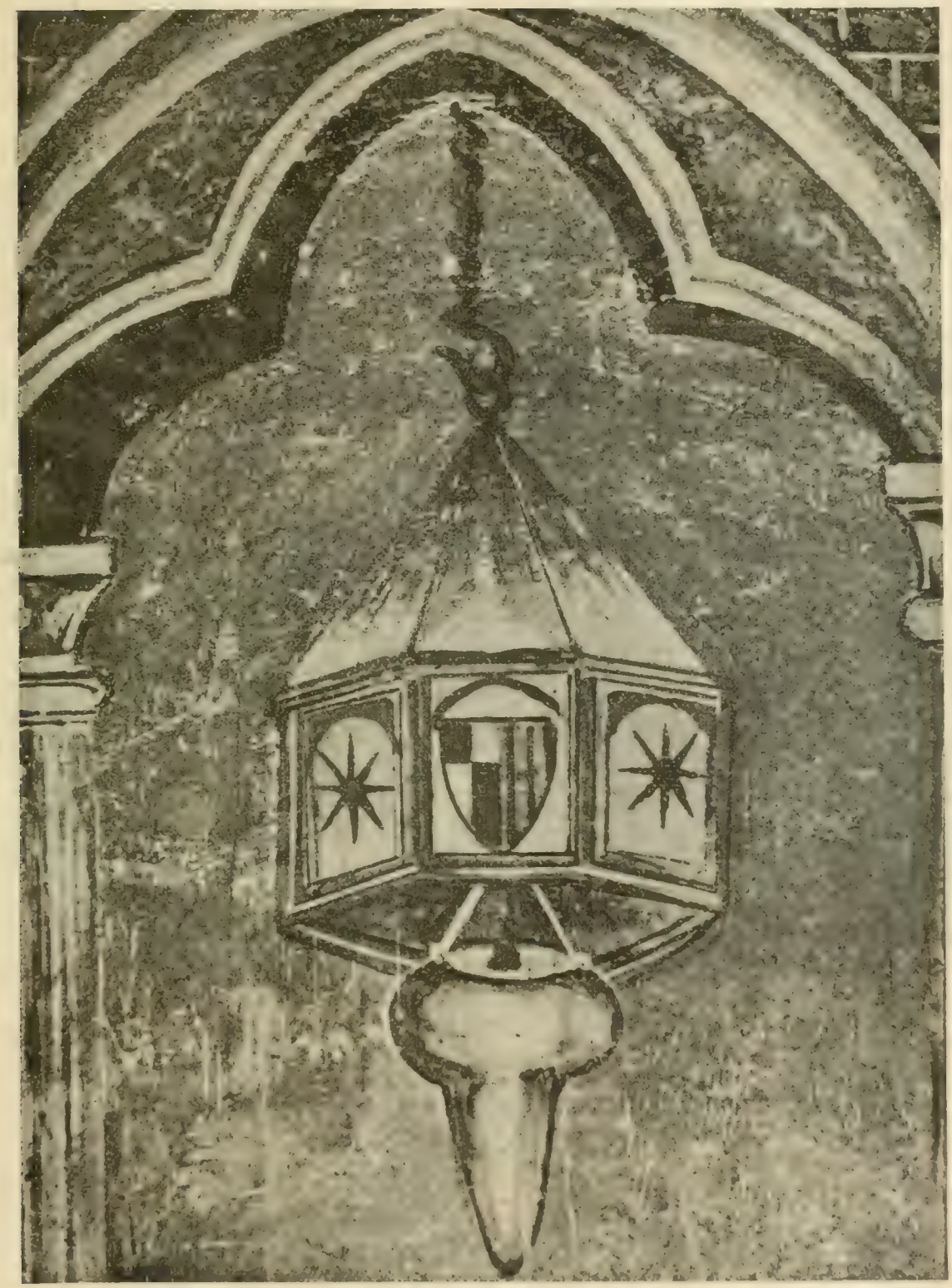


Fig. 33. — Particolare della lampada appesa all'edicola nella fig. 30.

tempo lo affliggeva. L'abside maggiore della chiesa, fiancheggiata dalle altre due minori, serve di sfondo alla scena. Al disopra dell'abside

centrale si apre una piccola galleria con tre archetti trilobati, ed un'altra galleria ad archetti rotondi più piccoli sopra ciascuna delle tribune laterali. Eleganti colonnine di marmi colorati dividono fra loro le tribune, che, al pari delle gallerie sovrapposte, presentano uno sfondo in rosso ed oro. Dagli archi pendono numerose lampade accese. La scritta sottostante è perduta.

Fig. 34. — Particolare del sogno di Costantino alla fig. 31.

31. Questo quadro, che è l'ultimo della serie, è completamente perduto.

***

Già accennammo brevemente alle fonti storiche e letterarie alle quali si uniforma il vasto ciclo di affreschi che abbiamo descritto. Dobbiamo però fare osservare che, oltre di quelle, altre fonti inconografiche, altre opere d'arte preesistenti guidarono la mano del nostro artista ed anzi ebbero su di lui un influsso più diretto ed efficace.

Non potendo trattenerci qui a fare uno studio minuto e dettagliato della iconografia dei Santi Pietro e Paolo, per determinare esattamente il grado di sviluppo iconografico delle rappresentazioni che stiamo studiando nel progressivo svolgersi dell'arte italiana, faremo solo osservare che questa intima unione dei due Principi degli Apostoli, che riscontriamo negli affreschi di San Piero a Grado, trae le sue origini da canoni che già erano andati bene determinandosi fino dalle più antiche forme dell'arte cristiana. Essa si mantenne tenacemente per lungo tempo fino verso il mille. Noi vediamo infatti che nel maggior numero dei musaici che adornano le nostre più importanti basiliche, la figura di Pietro ha presso di sè quasi sempre, come compagno indivisibile, quella dell'apostolo Paolo, e che ad ambedue è concesso fra gli altri apostoli e fra gli altri santi un posto privilegiato presso la figura del Redentore (1).

Nel distrutto oratorio di Giovanni VII (705-708) in San Pietro al Vaticano essi avevano invece un posto di onore sopra l'altare ai lati della Vergine. Anzi, sopra una parete di quest'oratorio tutto decorato a musaico, esisteva una delle prime rappresentazioni delle storie dei due Apostoli, che ha per noi un interesse speciale, poichè essa non fu estranea, sebbene indirettamente, alla determinazione delle forme iconografiche che ritroveremo negli affreschi di San Piero a Grado (2).

Questo amore che le arti rappresentative nutrono per le figure dei

(1) Lo Zimmermann (*Vorasetzung und erste Entwickelung von Giottos Kunst*, Leipzig 1899, p. 149 e segg.) dedica un bel capitolo all'iconografia di San Pietro. Vedi anche Ficker, *Die Darstellungen der Apostel in der Altchristliche Kunst*, Leipzig, 1887, H. Grimouard de Saint Laurent. *Aperçu iconographique sur Saint Pierre et Saint Paul* (*Annales Archéolog.* T. 43, 1863, p. 26 e segg.).

(2) Per notizie sull'oratorio v. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma, 1630, p. 70 e seg. La descrizione di questo celebre oratorio è contenuta in tutte le opere dei numerosi storiografi della Basilica Vaticana, di Pietro Mallio, di Matteo Vegio, di Onofrio Panvinio, del Ciampini, del Torrigio, Dionisi ecc. Per notizie sugli scrittori che ne hanno trattato, e sui mss. dell'Ambrosiana, della Vaticana, della Naz. di Firenze che ne contengono descrizioni v. E. Müntz, *Notes sur les Mosaïques chrétiennes d'Italie, IV. L'oratoire de pape Jean VII*, in *Revue Archéol.*, vol. 34, a. 1887, p. 145 e seg. — V. anche De Rossi, *Musaici cristiani* ecc., Roma, 1899. Una riproduzione delle storie di San Pietro contenute nell'oratorio è data dal Grimaldi nel Cod. Vat. Barb., XXXIV, 49, c. 75b. L'importanza di quelle rappresentazioni è determinata per noi dal fatto che esse servirono in parte come prototipo all'artista che ornò colle stesse storie il portico della Basilica Vaticana, donde alla loro volta derivarono direttamente, come vedremo, quelle di San Piero a Grado.

Fig. 35. — Papa Silvestro mostra a Costantino i ritratti degli Apostoli. Dagli affreschi dell'antico portico di San Pietro al Vaticano. Disegno del codice di J. Grimaldi (Barber. xxxiv, 50, c. 143ᵃ).

Santi Pietro e Paolo, e per quelle degli Apostoli in genere, è una ca-

Figg. 36, 37 e 38. — Papa Silvestro mostra a Costantino i ritratti degli Apostoli. — Costantino comincia la costruzione della Basilica di San Pietro. — Papa Silvestro consacra la nuova basilica. San Piero a Grado.

ratteristica tutta propria dell'arte occidentale; l'arte bizantina infatti tende piuttosto a trascurare quelle figure, forse, come osserva lo Zim-

MERMANN, perchè sembravano troppo democratiche per il ricco apparato decorativo di cui essa sentiva costantemente bisogno (1).

Per ritrovare gli Apostoli in sommo onore nelle rappresentazioni figurate, bisogna arrivare ai musaici bizantini delle chiese siciliane, i quali del resto provano sempre più come fosse radicato il culto di quelle nobili figure nei paesi occidentali (2). Il duomo di Cefalù e quello di Monreale contengono nell'abside tutti i dodici apostoli. Nella cappella Palatina, consacrata a San Pietro, sono rappresentati ai lati del Salvatore San Pietro e San Paolo, ai quali pure sono dedicate le pareti delle navate laterali (3). In quelle storie delle vite dei due Principi degli Apostoli vediamo già determinati quei canoni iconografici dai quali non si discosterà molto anche l'artista di San Piero a Grado, pur non seguendo lo stesso ordine nello svolgimento dei fatti, e non concedendo la stessa importanza alle stesse scene e agli stessi particolari.

Lo stesso può dirsi per i musaici delle due cappelle della diaconia e della protasi nel duomo di Monreale, contenenti rispettivamente otto fatti relativi alla vita di San Pietro, ed altrettanti relativi a quella di San Paolo (4). Non dobbiamo però parlare affatto di derivazione diretta, poichè gli affreschi di San Piero a Grado svolgono un ciclo assai più ampio e complesso di fatti relativi alla vita di San Pietro, mentre invece tralasciano quelli relativi a San Paolo, trattandone solamente alcuni che stanno in relazione con altri della vita del primo.

(1) Soltanto nelle opere più antiche dell'arte ravennate, cioè nella cupola del Battistero degli Ortodossi, appariscono gli apostoli; ed alcuni ne appariscono pure nel sepolcro di Galla Placidia. Ma noi non li incontreremo nè a San Vitale, nè a Sant'Apollinare in Classe; ed anche nei musaici di altre chiese essi adempiranno solo una funzione decorativa, come busti entro medaglioni. — V. ZIMMERMANN (op. cit., p. 150), il quale osserva altresì che soltanto nella chiesa di Santa Sofia a Salonicco, contenente musaici che debbono probabilmente essere riportati all'epoca di Giustiniano, gli Apostoli occupano un posto importante circondando Cristo che sale al Cielo. A San Marco in Venezia, nell'abside, l'arte bizantina concede ad essi un posto nella parete inferiore insieme cogli altri santi.

(2) V. anche la Martorana di Palermo, completamente bizantina, dove pure gli Apostoli hanno un posto distinto.

(3) TERZI, *La cappella di San Pietro nella Reggia di Palermo*, Palermo, 1889. — DI MARZO, *Delle belle arti in Sicilia*, vol. I, p. 148; vol. II, p. 65. — CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura*, vol. I, p. 109 e seg.

(4) D. B. GRAVINA, *Il duomo di Monreale*, Palermo, 1859, p. 116, n. CXLI e segg. — DI MARZO, op. cit. — CROWE e CAVALCASELLE, *St. della pitt.*, vol. I, p. 112 e seg.

A Monreale sono rappresentati soltanto i principali fatti della vita di San Pietro secondo il racconto degli Atti apostolici. Mancano quindi tutte le storie relative alla leggenda di Costantino e di papa Silvestro, ispirate al racconto della leggenda aurea, alle quali invece è concessa larga parte negli affreschi di San Piero a Grado.

La tendenza a svolgere parallelamente le storie dei due apostoli dando ad ambedue uguale importanza, viene meno col ritorno dell'arte del musaico romano nel XII secolo, e si fa sempre più strada il concetto di innalzare Pietro a danno di Paolo [1]. Questa preferenza per la figura di San Pietro diviene sempre più manifesta in tutta l'arte del sec. XIII, e le pareti delle chiese si adornano sempre più con cicli di storie relative alla vita di lui. Tutt'al più si associano a queste storie quelle relative a San Paolo che rappresentano azioni simultanee e avvenimenti in comune con quelle di San Pietro, specialmente per ciò che riguarda gli episodî della disputa con Simon Mago e della leggenda costantiniana.

La figura di San Paolo dunque ha sempre un'importanza secondaria nell'arte cristiana del medio evo; e dei fatti relativi alla vita di lui vengono generalmente rappresentati solo quelli che in qualche modo si riconnettono colla vita di San Pietro e servono sempre più ad illustrare e ad esaltare le azioni di questo.

A tale concetto si uniformano i tre importantissimi cicli di affreschi che furono eseguiti da artisti italiani a poca distanza di tempo gli uni dagli altri, e che sono congiunti fra loro da strettissime relazioni iconografiche.

Vogliamo parlare cioè di quelli che tuttora si vedono disgraziatamente in uno stato molto miserando nel braccio destro della crociera della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, di quelli che ornavano l'antico portico della Basilica Vaticana e di quelli di San Piero a Grado.

Il ciclo dei fatti svolto negli affreschi del Vaticano ed in quelli di San Piero a Grado, è assai più ampio di quello che si svolge nella chiesa di Assisi, dove cinque sono i quadri destinati ad illustrare la leggenda di San Pietro, dei quali uno soltanto è consacrato a San Paolo, per rappresentarne la morte, ma sempre però come complemento dei fatti relativi a San Pietro stesso.

[1] Zimmermann, op. cit., p. 151. — V. anche Rohault de Fleury, *Les Saints*, vol. VI.

*
* *

Degli affreschi che ornavano il portico dell'antica Basilica Vaticana, distrutto definitivamente al tempo di Paolo V Borghese, non resta altro che un vago ricordo nelle opere dei numerosi istoriografi della Basilica stessa.

Fra queste opere si è rivelata di un'interesse eccezionale per noi quella di Jacopo Grimaldi, nella quale troviamo uniti alle notizie storiche i disegni veramente preziosi che verremo esaminando e che riproduciamo per la prima volta nella loro integrità originale (1).

Al nome di Jacopo Grimaldi è indissolubilmente legato il ricordo dell'antica Basilica di San Pietro e di molti altri insigni monumenti di Roma medioevale, scomparsi col sorgere della luce sfolgorante del Rinascimento, e soprattutto col trionfo della grande architettura barocca del sec. XVII. Questo ricercatore infaticabile, che negli ultimi anni del sec. XVI e nei primi del XVII, seguendo l'impulso che agli studî dell'archeologia, dell'epigrafia e della diplomatica avevano dato Onofrio Panvinio e Tiberio Alfarano, accordava, come nessun altro, tutta la sua attenzione a dei monumenti che avevano il solo torto di non appartenere al mondo pagano, ci ha reso dei servigî veramente incalcolabili per tutto quello che riguarda lo studio dell'arte cristiana a Roma nel medio evo (2).

Mentre la furia demolitrice del sec. XVII sacrificava per sempre tanti monumenti preziosi, ai quali erano legati i più sacrosanti ricordi, e toglieva all'ammirazione dei posteri le opere d'arte più insigni che ornavano i due grandi santuarî della cristianità, il Vaticano e il Laterano, Jacopo Grimaldi sulle rovine di tanta grandezza aveva piena coscienza di quanto la storia e l'umanità venivano a perdere irreparabilmente, e con un'attività veramente febbrile consacrava tutte le sue forze mirabili a salvare dall'oblio il maggior numero di pitture, di musaici, di ornamenti, di iscrizioni, descrivendo e possibilmente disegnando tutto minutamente.

(1) Una riproduzione libera, a mano, di due di questi disegni fu data dal Rohault de Fleury (*Les Saints*, vol. VI), il quale la tolse da un ms. dell'Ambrosiana di Milano.

(2) E. Müntz, *Recherches sur l'œuvre archéologique de Jacques Grimaldi*, in *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1° A., Paris, 1887, p. 225 e segg.

Tutto il senso della profonda malinconia colla quale egli assisteva alla demolizione degli ultimi resti dell'antica Basilica sotto Paolo V ci si rivela nella semplicità colla quale egli ci descrive l'ultima messa celebrata nella cappella di Sisto IV, il 15 novembre 1609, terminando la sua descrizione con queste parole « haec fuit ultima missa in choro et vetere basilica celebrata ».

Bene si espresse Eugenio Müntz chiamando il Grimaldi il buon genio della Venerabile Basilica, vegliante, senza perdersi di coraggio, sulle rovine ancora tutte piene dei ricordi di San Damaso, di S. Ilario, di Leone III, di Pasquale I, di Ottone III, e sui tesori che i successori di questi grandi uomini distruggevano con tanta leggerezza (1).

Jacopo Grimaldi, nato a Bologna nel 1560 e venuto a Roma ancor giovane, fu nel 1602 scelto dai canonici di San Pietro per conservatore dei loro archivi. Sotto il titolo di notaro apostolico egli ci ha lasciato la descrizione di molti preziosi ricordi, generalmente sotto forma di processi verbali redatti da lui ogni qual volta si demoliva, si restaurava o si rimuoveva un'opera d'arte. Tutto vi è descritto con scrupolosa cura, con grande amore per l'ordine, la precisione e la chiarezza. I numerosi disegni, che accompagnano spesso il testo, possiamo credere che appartengano in gran parte alla sua stessa mano.

Fra la quantità sorprendente dei suoi manoscritti che esistono nella biblioteca del Vaticano, nell'Archivio della Basilica, nella Biblioteca Casanatense, nella Corsini, nella Nazionale di Firenze, nella Marucelliana, nell'Ambrosiana, nell'Archivio di Stato di Torino e nella Nazionale di Parigi, il più prezioso, l'opera capitale dell'Autore, è certamente quello già appartenente, con altri mss. del Grimaldi stesso, alla Biblioteca Barberini, passato recentemente in possesso della Biblioteca Vaticana, e recante la segnatura *Barber.* XXXIV, 50 (2).

Studiando appunto questo codice per ricercare notizie intorno alle pitture che ornavano il portico dall'antica Basilica, e che rappresentavano fatti della vita dei santi Pietro e Paolo, fummo colpiti da grande sorpresa nello scoprire una somiglianza strettissima fra i disegni che

(1) Op. cit., pag. 229.

(2) Bibl. Vat., Barber., XXXIV, 50. « Paulo Quinto Pont. max. anno quinto « decimo. Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum et sacrarum « reliquiarum e veteri in novum templum sancti Petri cum multis memoriis, epita- « phiis, inscriptionibus, delineatione partis basilicae demolitae et iconicis historiis « sacrae confessionis ab eodem summo pontifice magnificentissime exornatae anno « domini MDCXVIIII ». In fine del codice: « finit liber, laus Deo, deiparae Virgini « et aethereo janitori, anno domini MDCXX. Romae die Veneris XV Maii ».

il Grimaldi riporta di quelle pitture, ora completamente perdute, e gli affreschi di San Piero a Grado. Il confronto di questi affreschi con quei disegni dovrà certamente indurre anche i più increduli ad ammettere che le relazioni che noi abbiamo per la prima volta notato fra le due opere d'arte sono tali e tante da escludere qualunque ipotesi di una semplice somiglianza casuale.

Il posto che occupavano quelle pitture nell'antico portico che precedeva la Basilica Vaticana è indicato nel disegno generale della facciata riportato dal Grimaldi a c. 133*b* e 134*a*, da alcuni piccoli quadrati disegnati sopra gli archi del portico, al di sotto del grande musaico fatto eseguire da Gregorio IX (fig. 13) (1).

È da osservare però che il portico della Basilica apparisce dal disegno della fig. 13 quale era nei primi anni del secolo XVII, cioè nello stato immediatamente antecedente alla sua distruzione avvenuta sotto gli occhi del Grimaldi stesso, per ordine di Paolo V, il quale fece costruire la facciata attuale. Quando il Grimaldi eseguì questo disegno già il portico aveva subìto delle profonde trasformazioni dal suo stato originario, di modo che dell'antico quadriportico della primi-

(1) A c. 133ª del Cod. Barber. XXXIV, 50, abbiamo la seguente scritta che occupa tutta la pagina: « Exemplum anterioris faciei veteris Basilicae Vaticanae « musivo a Gregorio nono ornatae cum Atrio, Pinea, Porticu Basilicae et Palatio « Innocentiano ».

A c. 133ᵇ e 134ª il disegno della facciata che abbiamo riprodotto alla fig. 13.

A. c. 134ᵇ: « Versus Simplicii Papae in Atrio seu Paradiso antiquae vati- « canae Basilicae, de quibus Card. Baronius Tom. 12 in appendice. De Atrio supra- « dicto quod ob pulchritudine Paradisus appellabatur dictum est in hoc libro « fol. 131, 146, 149, 150, 153 e 157. Simplicius Papa qui sedit anno Domini 467 « quadriporticu ipsum Paradisum ornavit, ut sequentia carmina marmore incisa olim « docebant.

In Paradiso

CVM SVBITIS PERAGI FALLAX CLEMENTIA VERIS
ET SACER ADDENDO FESTA VETARET AQVIS
SIMPLICIVS PRÆSVL SACRARIA CELSA PETENTEM
PORTICIBVS IVNCTIS TEXIT AB IMBRE DIEM

Super limina introitus ecclesiae

QVI REGNI CLAVES ET CVRAM TRADIT OVILIS
QVI COELI TERRAEQVE PETRO COMMISIT AVENAS
VT RESERET CLAVSIS VT SOLVAT VINCLA LIGATIS
SIMPLICIO NVNC IPSE DEDIT SACRA IVRE TENERE
PRAESVLE QUO CVLTVS VENERANDAE CRESCERET AVLAE.

A c. 135ª incominciano le riproduzioni a penna delle pitture del portico.

tiva basilica non era rimasto in piedi altro che il lato sulla facciata della chiesa. Il quadriportico originario era costituito da 46 colonne, e, girando sui quattro lati, formava nel centro un grande atrio scoperto, la cui area, lunga palmi 235 e larga 200, veniva chiamata comunemente il *Paradiso*, per essere stata un tempo piantata di alberi simbolici, come palme, olivi, cipressi, rose, cedri, viti, a simboleggiare il Paradiso terrestre, mentre la Basilica, alla quale l'atrio dava accesso, era simbolo di quello celeste (1)

Il Paradiso di San Pietro, che aveva fino dai primi secoli attirato in modo particolare le cure dei pontefici (2), per calamità di

(1) Vedi F. M. Mignanti, *Storia della Basilica Vaticana*, Roma, 1867, p. 29 e seg. Per notizie relative al portico vedi anche Pistolesi, *Il Vaticano descritto ed illustrato*, Roma, 1829-1838, vol. I, p. 40, n. 2.

Conduceva al quadriportico una scala di 75 scalini, con un ripiano lungo 200 palmi e largo 76. Si accedeva nell'atrio per tre porte di bronzo, al di sopra delle quali, nella parte interna dell'atrio stesso, si vedeva il famoso musaico di Giotto, rappresentante la Navicella di San Pietro. Avanti che vi fosse collocata la Navicella di Giotto sappiamo che esisteva in quello stesso luogo un'immagine di Gesù Cristo, che con una mano benediceva San Pietro, e coll'altra lo abbracciava; San Pietro aveva nelle mani tre chiavi ed una croce e stava a sinistra di Gesù Cristo, mentre San Paolo era alla destra.

Gli ambulacri del portico a destra e a sinistra di chi entrava avevano 13 colonne per parte; e sotto di essi si raccoglievano i poveri per chiedere le elemosine a coloro che si recavano a visitare la basilica; ivi pure i ricchi apparecchiavano loro delle mense in occasione di qualche funerale dei loro congiunti. Nel centro del Paradiso, prima che fosse lastricato, San Damaso aveva costruito una fontana per comodo dei pellegrini, con marmi, colonne ed una conca preziosa di alabastro. Questa fontana fu poi rifatta ed abbellita da Papa Simmaco, il quale tolse le colonne marmoree e ve ne pose otto di porfido, sopra le quali posava la copertura convessa, in bronzo, con otto pavoni ai lati. Sotto questa copertura si vedeva la famosa pigna di bronzo, ricordata da Dante nell'Inferno, c. XXXI, v. 59, e dalla quale l'acqua stillava in abbondanza ricadendo nella sottoposta urna di porfido. Oggi la pigna si conserva, con due pavoni, nel cortile che da lei prende il nome. Vuolsi che essa si trovasse originariamente ad ornamento del Pantheon.

(2) Sono da ricordarsi specialmente i lavori eseguiti da papa Simplicio nel 468, da papa Simmaco nel 498 e da papa Dono che nel 676 lastricò il portico di nobili marmi tolti dal vicino cenotafio di Romolo. Papa Costantino verso il 708 vi fece dipingere nelle lunette i sei concistori generali; Adriano I, verso il 772 vi fece pure eseguire delle pitture che non sappiamo quali fossero. (Il Mignanti a questo proposito osserva che nulla vieta a credere che fossero quelle le quali ricordavano la traslazione delle reliquie di San Pietro, fatta da San Cornelio papa, dal Cimitero di San Callisto al Vaticano nel 251, e la nuova deposizione delle medesime nell'antico sepolcro: « le quali pitture arrivarono fino ai tempi dell'Ugonio, cioè alla

vicende fortunose, ebbe a subire, coll'andar del tempo, gravissimi danni, cominciati con quelli sofferti per l'assedio sotto Gregorio VII, ed aumentati per quello di Federico Barbarossa sotto Alessandro III. Nel sec. XIII Gregorio IX rimpiazzò il preesistente musaico della facciata, con un altro nel quale fece eseguire il suo ritratto ai piedi del Redentore (1).

Le condizioni del portico vennero peggiorando specialmente nei primi anni del sec. XV per le masnade di Ladislao re di Napoli, tanto che esso andò ben presto in completa rovina, senza che si potesse ripararlo in alcun modo. Infatti, quando Martino V nel 1420 tornò in Roma dopo lo scisma, trovò il quadriportico in uno stato così miserando « smantellato il tetto, demolito il muro, rovesciati i pilastri, atterrate le colonne », che, essendo necessaria una spesa enorme per provvedere, pensò meglio di abbandonarlo (2). Allora sul lato meridionale fu innalzato il palazzo del Card. Arciprete, le camere pel Canonico altarista e per gli inservienti della Basilica; e sul lato settentrionale le camere per la Dataria Apostolica, per il Tribunale della Sacra Rota Romana e per gli altri dicasteri della Curia.

L'unico lato del quadriportico rimasto illeso al tempo del Grimaldi, e che si vede riprodotto nel disegno della fig. 13, era composto di dieci colonne e di due pilastri, e si estendeva su tutta la fronte della basilica (3).

---

fine del secolo XVI »). Mignanti, op. cit, p. 33 e seg. A questa asserzione del Mignanti non sappiamo trovare nessuna conferma.

Altri lavori nel portico furono fatti da papa Zaccaria che nel 741 rinnovò i marmi dell'atrio e l'ornò con otto colonne di singolare bellezza. Gregorio IV nell'827 rinnovò quasi completamente il musaico della facciata, e Pasquale II riparò a molti danni che nel 1099 aveva arrecato al quadriportico un incendio spaventoso che aveva devastato tutto il Borgo di San Spirito, detto dei Sassoni.

(1) Questo musaico, restato al suo posto fino al tempo di Paolo V, è quello stesso che è riprodotto nel suddetto disegno del Grimaldi a c. 133b e 134a (fig. 13).

(2) Sulle misere condizioni del Vaticano al ritorno di Martino V, v. Müntz, *Les Arts à la cour des Papes*, I, p. 9 e seg. Sui lavori eseguiti da Martino V v. dello stesso autore *Les anciennes basiliques et églises de Rome au XVe siècle*, in *Revue archéologique*, luglio 1877, p. 18-39.

(3) La linea delle colonne di questo lato del portico corrispondeva a quella sulla quale si aprono attualmente le porte della basilica, poichè il limite della chiesa antica era presso a poco su di una linea che passerebbe, nella chiesa moderna, fra i due ultimi pilastri, in mezzo ai quali sono le pile dell'acqua santa.

Riferiamo le seguenti misure del portico e della facciata, date dal Mignanti (op. cit., p. 45): l'altezza della facciata, dal piano del quadriportico fino alla sommità della croce era palmi 220. Essa era divisa in quattro scompartimenti: il

Del vasto ciclo di affreschi che originariamente si svolgeva su tutti i lati del quadriportico erano rimasti solo quelli dipinti su questo lato della facciata. Noi vediamo infatti che le storie dei santi Pietro e Paolo, che il Grimaldi riporta nei suoi disegni, cominciano da un episodio che non viene primo, in ordine di tempo, nei fatti della vita degli Apostoli, cioè dalla caduta di Simon Mago.

Le storie dipinte che il Grimaldi dice di aver visto ancora al loro posto sono le seguenti: la disputa di San Pietro con Simon Mago, la caduta di Simon Mago, la scena del *Quo Vadis?*, la crocifissione di San Pietro, la decollazione di San Paolo, le sepolture degli Apostoli, i corpi degli Apostoli gettati nel pozzo presso le Catacombe, i corpi degli Apostoli tolti dalle Catacombe, gli Apostoli che appariscono in sogno a Costantino, San Silvestro che mostra a Costantino le imagini degli Apostoli (1).

---

portico in basso alto palmi 60, il timpano in alto, di palmi 40, compresa la croce, e due scompartimenti nel mezzo, dei quali il primo sul portico alto palmi 45 e l'altro palmi 75. Le larghezza della facciata era di palmi 200 in basso, 120 in alto. Le colonne erano di ordine corinzio.

Fra le molte riproduzioni dell'antica facciata della Basilica di San Pietro, citiamo in primo luogo quelle che ci danno i seguenti scrittori: G. Ciampini, *De Sacris aedificiis*, Romae 1693, tav. IX; C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Romae, 1694, a p. 91 dà una bella sezione della basilica costantiniana, coi portici ed i palazi pontifici. Delle pitture del portico, segnate nella pianta col n. 9, dice: « Pitture antiche, si dice di Giotto pittore fiorentino ». A p. 71 dice che la pianta dell'Alfarano, che è quella sulla quale si basarono sostanzialmente tutti gli scrittori posteriori, fu fatta con grande esattezza nel 1605 sotto Paolo V. Vedi anche M. Ferraboschi, *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano*, Roma 1812, tav. IV; a tav. VI dà le piante dell'antica e nuova basilica sovrapposte. A. Valentini, *La patriarcale Basilica Vaticana*, Roma 1845, tom. I, tavv. III e IV; a tav. IV dà lo spaccato longitudinale della basilica e del portico, nel quale si vedono anche gli affreschi al di sopra delle colonne.

Una bella ricostruzione, veduta dall'alto, della chiesa e del portico antico di San Pietro ci è data da H. W Brewer, *The Builder*, January 2, 1892. *Old Saint Peters Rome abaut the year MCCCCL*. V. anche A. Simil, *Le Vatican et la basilique de Saint Pierre de Rome*, Paris 1882, vol. I; Ancienne Basilique: pl. IV, V, VI, VIII.

(1) Cod. Barber. XXXIV, 50. A c. 132a, dopo aver data la descrizione della fronte della Basilica, il Grimaldi aggiunge: « Infra musivum opus jam descriptum « extat tectum porticus renovatum a Martino V, ut illius insigna in marmore et « pictura demonstrant, cum insignis etiam ducum Britanniae pictis. Infra ipsa « stemmata supra arcus columnarum porticus, ubi quadrata in hoc exemplo cernis « spatia, picta sunt historiae antiquae valde Beati Petri, vel ab eodem Gregorio

Delle dieci storie enumerate, il Grimaldi dà la riproduzione in penna di nove solamente: la caduta di Simon Mago, la scena del *Quo Vadis?*, la crocifissione di San Pietro, la decollazione di San Paolo, la sepoltura di San Pietro, i corpi degli Apostoli gettati nel pozzo, i corpi tolti dal pozzo, il sogno di Costantino, papa Silvestro che mostra a Costantino le imagini degli Apostoli. Al disegno di ciascuna scena è unita una breve scritta esplicativa del contenuto, di cui viene data poi un'illustrazione più ampia e dettagliata a tergo di ogni foglio recante il disegno stesso (1).

« vel ab alio antiquiore Pontifice factae, et sunt istae. Disputatio cum Simone « Mago, Lapsus Simonis, Apparitio Christi ad locum Domine quo vadis, Crucifixio « Petri, Decollatio Pauli cum miraculo trium fontium, Sepulturae eorundem, « quando fuerunt proiecti in puteum ad Catacumbas, Elevatio de Catacumbis, « Visio Constantini de Sanctis Apostolis, Onstensio imaginum ipsorum Constan- « tino per Beatum Silvestrum. Notandum est in hoc musivo quod Gregorius Nonus « offert aurum pedibus Salvatoris, quod magnae summissionis est indicium, sic « offert Imperator Summo Pontifici incoronatione ad offertorium vide antiquum « Pontificale in Bibliotheca Sancti Petri n. 10 folio 51 et 52, his verbis Impe- « rator, corona et manto depositis accedat ad summum Pontificem, offerat ad pedes « eius aurum quantum sibi placuerit etc. ».

(1) Questi disegni in penna che riproducono le pitture del portico, cominciano a c. 135ª del Cod. vat. barber. XXXIV, 50. V. anche il Cod. vat. barber. XXXIV, 49: « Instrumenta autenticae translationum sanctorum corporum et sacra- « rum reliquiarum e veteri in novam principis apostolorum basilicam atque immis- « sionis lapidis benedicti a S.mo D.o n. Paulo quinto pont. maximo in funda- « mentum porticus et frontis ejusdem basilicae ». Questo codice, dedicato dal Grimaldi a Paolo V è autografo al pari del Barber. XXXIV, 50. A differenza di questo però è in pergamena, e composto solo di c. 81, senza contare la prefazione e l'indice. A c. 54 e segg. contiene la descrizione della facciata della Basilica. Il testo di questa descrizione è riportato dal Müntz, *Recherches sur l'oeuvre archéologique de J. Grimaldi*, in *Bibl. des écoles franç. d'Athène et Rome*, 1ª a., p. 256 e seg. Paris 1887. Il codice però non contiene nè i disegni degli affreschi del portico, nè molti altri che sono riportati invece dal cod. XXXIV, 50. A c. 75ᵇ. sono riportati dei disegni molto accurati dell'antico oratorio di Giovanni VII, interessanti per noi dal punto di vista iconografico, perchè contengono in parte le stesse rappresentazioni delle pitture del portico.

Altri disegni riproducenti le pitture del portico si conservano tuttora nell'Archivio della Basilica Vaticana, ma non ci offrono nessun particolare nuovo e interessante; invece di essere eseguiti a penna, come quelli del codice barberiniano, essi sono per la maggior parte fatti a matita; ma presentano grandi scorrettezze ed una ricerca di effetto da parte del copista, che li allontana troppo dal carattere che doveva essere proprio degli originali. Questi disegni, che sono raccolti in un Album dell'Archivio della Basilica Vaticana, insieme con altri tratti da altri monumenti della Basilica stessa, vanno sotto il nome di J. Gri-

L'interesse che hanno per noi i disegni del Cod. Barber. XXXIV, 50 è veramente eccezionale, sia perchè essi ci conservano un ricordo di un'opera completamente perduta, il cui pregio storico e artistico è già determinato dal fatto che essa stava ad ornare il maggior tempio della cristianità, sia per la improvvisa luce che essi vengono a gettare sugli affreschi di San Piero a Grado, i quali riproducono in modo del tutto analogo gli stessi episodi che erano raffigurati nel portico del Vaticano, compresi anche quelli che erano andati distrutti avanti il sec. XVII, e che quindi non poterono essere copiati dal Grimaldi.

A nessuno sfugge l'importanza di tutto ciò che si riconnette colla storia della grande basilica Vaticana. Si capirà quindi facilmente come, dal canto loro, gli affreschi ancora esistenti nella chiesa di San Piero a Grado al loro pregio intrinseco vengano ad aggiungerne uno ben maggiore per la storia dell'arte nostra, e sopratutto per l'iconografia dell'arte cristiana, data la strettissima analogia che noi abbiamo rilevato coi disegni di Jacopo Grimaldi, e in base alla quale ci è permesso di ricostruire idealmente, con criterî molto prossimi al vero, tutto il grande ciclo di pitture che ornavano un tempo il portico di San Pietro in Roma.

Confrontando una per una le scene degli affreschi di San Piero a Grado con quelle corrispondenti del Vaticano conservateci nei disegni del Grimaldi, noi vediamo che esse si svolgono in modo perfettamente analogo, con una disposizione quasi identica dei varî personaggi.

Le varianti più notevoli sono da riscontrarsi negli sfondi architettonici, e nei tipi di alcune figure.

I due primi disegni del Grimaldi che riproducono la scena della caduta di Simon Mago, e l'incontro di Cristo con San Pietro nel luogo del *Quo Vadis?* (figg. 14 e 15) sono tanto più pregevoli in quanto possono servire a ricostruire le due storie corrispondenti degli affreschi di San Piero a Grado, deteriorate a tal segno da non averci permesso neanche di darne una riproduzione.

Per quanto ci è possibile ancora di giudicare, dato il cattivo stato degli affreschi, la scena della caduta di Simon Mago richiama nelle sue linee generali quella del disegno. Qualche differenza è da notarsi nella figura di Simone che mentre nell'affresco sembra preci-

---

maldi. Ad essi ne sono intercalati altri riproducenti le pitture a musaico dell'oratorio di Giov. VII.

Su questo libro di disegni v. H. Grisar, *Die alte Peterskirche zu Rom*, in *Römische Quartalschrift*, 1895, p. 266 e seg.

pitare giù a capo fitto, essendo già stato abbandonato dagli spiriti infernali, nel disegno invece apparisce ancora librantesi per l'aria, sorretto da due demoni alati. Alcune piccole varianti si riscontrano anche nella figura del soldato appoggiato allo scudo (1).

Il disegno della scena del *Quo Vadis?* (fig. 15) può aiutarci esso pure a ricostruire alcune parti molto danneggiate nell'affresco corrispondente, come ad esempio la figura dell'apostolo che guarda pensieroso e titubante il Cristo che si dirige verso la città, della quale, tanto nel disegno che nell'affresco, si scorge la porta Appia fiancheggiata dalle alte torri (2).

Le varianti sono più sensibili nella scena della crocifissione di San Pietro (fig. 16). Nel disegno infatti le figure a destra della croce hanno l'aspetto di santi, con aureola intorno al capo, mentre nell'affresco si sono tramutate in soldati. Unico punto di contatto è lo scudo al quale si appoggia una di esse. Anche nel gruppo di sinistra sono da notarsi alcune varianti, ma di poca entità. Nel disegno del Grimaldi vediamo inoltre molto distintamente i due monumenti ai lati della croce: quello di sinistra la *Meta Romuli*, ha l'aspetto di una vera e propria piramide simile agli antichi sepolcri; quello di destra, il *Terebintum Neronis*, è di forma conica e presenta delle proporzioni più allungate e la base più stretta; inoltre è diviso in più piani, ornato con decorazioni architettoniche, e sormontato da una specie di palmizio (3). L'artista di San Piero a Grado, uniformandosi ad un'altra versione della leggenda, ha tramutato il *Terebintum* nell'obelisco sorretto dai leoni.

(1) Vedi Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 135a. Nel margine superiore del disegno è scritto: « Historiae supra arcus columnarum Porticus veteris Vaticanae Basilicae, quarum supra mentio ». Nell'Inferiore: « Lapsus Simonis Magi ex aere, ex antiqua satis pictura supra arcus columnarum veteris porticus Vaticanae Basilicae ».

(2) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 136a. Nel margine superiore: « Ex antiquissima pictura porticus Veteris Vaticanae Basilicae »; nell'inferiore: « Domine quo vadis? Apparitio Christi ad Petrum ex antiquissima pictura porticus Basilicae Veteris vaticanae ». A tergo è la seguente annotazione: « Memoria retroscriptae apparitionis est in loco, ubi nunc est ecclesia S. Mariae in Palmis extra portam Appiam; et appellatur Domine quo Vadis? »

(3) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 137a. Nel margine superiore: « Ex porticu veteris vaticanae basilicae »; nell'inferiore: « Crucifixio B. Petri inter duas metas sive sepulcra, quorum unum in naumachia ubi nunc est Ecclesia Sancti Peregrini et Ecclesia Sancti Aegidi in burgo; alterum ubi nunc est palatium sancti officii ex privilegio Caroli Magni, bulla Leonis IX in Archivio Sancti Petri, et

Per la scena della decollazione di San Paolo le due composizioni sono da annoverarsi fra quelle che presentano le più strette analogie (fig. 18). Identica infatti è la disposizione dei personaggi, identica è l'azione del carnefice e dell'altro soldato che accenna coll'indice della

---

« antiquo libro Benedicti presbyteri de antiquitatibus urbis Bibliothecae Vaticanae, « sed vide annotationem sequentis faciei ».

Nella pagina seguente, a tergo del disegno, abbiamo infatti la seguente annotazione, che riportiamo per intero: « Petrus Mallius, canonicus sancti Petri, qui « sub Alexandro III vixit, in libro de antiquitatibus Vaticanae Basilicae ita scribit. « In Naumachia iuxta Ecclesiam Sanctae Mariae in Transpadina est sepulcrum « Romuli, quod vocatus Meta, quae fuit miro lapide tabulata, ex quibus opus « graduum Sancti Petri peractum fuit; habuit circa se plateam Tiburtinam, « XX pedum cum cloaca et floribus suis; habuit quoque circa se terebintum « Neronis tantae altitudinis, quantum est castellum Hadriani Imperatoris miro « lapide tabulatum; quod aedificium rotundum fuit duobus geronibus sicut castel- « lum, quorum labia erant cooperta tabulis lapideis pro stillicidiis, et iuxta hoc « aedificium fuit crucifixus Beatus Petrus Apostolus.

« De eodem. Est et castellum quod fuit memoria Hadriani Imperatoris sicut « legitur in sermone P. Leonis pp. de festivitate S. Petri ubi dicitur memoria « Hadriani Imperatoris mirae magnitudinis templum constructum quod totum lapi- « dibus coopertum et diversis historiis est perornatum; in circuitu vero cancellis « aeneis circumseptum cum pavonibus aureis et taureo aeneo; ex quibus duo fuerunt « de illis, qui sunt in cantharo Paradisi. In quatuor partes Templi fuerunt quator « caballi aenei deaurati; in unaquaque fronte portae aeneae. In medio gyro fuit « sepulcrum porphireticum quod nunc est Lateranis, in quo sepultus est Innocen- « tius secundus, cuius coopertorium est in Paradiso beati Petri supra sepulcrum « Praefecti. Quô ad Naumachiam satis est probabile occasione Tiberis fuisse ad « S. Mariam Transpontinam veterem ad fossas castri S. Angeli, et consequenter « hodie burgum Pium usque ad Belvederia cum Ecclesia S. Peregrini longe lateque « in Naumachia appellata fuisse ut dixi fol. 149 et 150; et probabilius est in dicto « loco Transpontinae, quam ad S. Peregrinum ut dixi aquarum fluminis occasione, « Naumachiam olim extructam fuisse; licet apud S. Peregrini Ecclesiam aquae a « visceribus terrae multae scateant; sed non sufficienter ad naves in circo ludorum « sublevandas. Sicut hodie dicimus Parionis regiones, Pontis, Campi Martis, Trivii, « quae magnum ambitum continent, ita et ipsi antiquitus dicebant Ecclesiam « S. Peregrini in Naumachia, in Burgo Naumachiae, et corrupto vocabulo ad « Julii secundi tempora in Almachia vineas et domos circumquaque sitas ut latius « dixi dicto fol. 149 et 150 in margine. Eadem Mallii verba narrat Benedictus « supra fol. 149. Haec meta sive magnum sepulcrum iuxta quod ut Benedictus « et Mallius scribunt Beatus Petrus fuit crucifixus erat in loco ubi nunc est fons « aquae Paulae in capite Burgi novi parochiae S. Mariae Transpontinae, demo- « litum iussu Alexandri VI Pont. max. ad aperiendam viam rectam Alexandrinam, « cui custodienda annexa olim erat canonicalis portio Vaticanae Basilicae, ut literae « Nicolai III et ante ipsum Innoc. IIII satis clare manifestant ». Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 137b.

destra il corpo del martire. Accanto a questa seconda figura nel disegno del Grimaldi ne apparisce una terza, con un turbante in testa, in atto di indicare l'angelo che trasporta in alto l'anima di Paolo. Anche questa figura aveva, con ogni probabilità, la sua corrispondente nell'affresco, venuta meno per il cattivo stato della parte superiore del dipinto. L'elemento paesistico è pure trattato secondo motivi molto simili fra loro. Di lievissima importanza sono le differenze che si notano in alcuni particolari delle vesti (1).

Il disegno che riproduce la sepoltura di San Pietro, quantunque nella disposizione generale delle figure non si allontani molto dall'affresco corrispondente, presenta tuttavia alcune notevoli differenze nei tipi e nei costumi di esse (fig. 20). Così, ad esempio, vediamo a destra un gruppo di monaci che non apparisce nell'affresco di San Piero a Grado. Mancano inoltre i due chierici sostenenti i ceri accesi ai lati del sacerdote, e la donna piangente, a sinistra è sostituita da un uomo che sta parimente in atto di portarsi una mano agli occhi in segno di dolore. Una variante di non poca entità è costituita altresì dallo sfondo della scena che non è racchiusa, come negli affreschi, nello spazio ristretto di una edicoletta rotonda. Nel disegno invece i personaggi campeggiano sopra uno sfondo architettonico di tipo più classico.

L'artista che eseguì la sua opera in Roma aveva innanzi a sè i modelli dell'arte antica; è facile quindi spiegare come l'elemento romano domini e prenda per un istante il sopravvento sopra l'elemento bizantineggiante. È da osservarsi pure il sarcofago strigilato nel quale viene deposto l'apostolo, e che sostituisce quello di tipo più semplice, a superficie liscia, degli affreschi di San Piero a Grado (2).

La scena della sepoltura di San Paolo non si trova riprodotta nei disegni del Grimaldi. Tuttavia dobbiamo credere che essa pure si trovasse a decorare il portico della Basilica Vaticana. Il Grimaldi infatti, enumerando le storie degli apostoli ivi dipinte, parla di alcune che rappresentavano le *sepulturae eorundem* (*apostolorum*). Dobbiamo quindi pensare che forse egli non potè trarne il disegno o per il cattivo stato di conservazione di quello scomparto, o, più probabilmente

(1) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 138a. Nel margine superiore: « Ex antiquissima pictura porticus Vaticanae Basilicae »; nell'inferiore: « Decollatio B. Pauli Apostoli apud aquas salvias cum miraculo trium fontium ».

(2) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 139a. Nel margine superiore: « ex antiquissima pictura porticus Basilicae Vaticanae »; nell'inferiore: « Humatio sanctissimi corporis Principis apostolorum B. Petri ».

perchè esso doveva trovarsi in parte nascosto dal tabernacolo che sovrastava all'arcata centrale del portico (v. fig. 13).

Nella serie dei disegni manca inoltre la scena contenuta nel 24° quadro degli affreschi di San Piero a Grado e rappresentante la morte di Nerone. Questa scena però compariva fra gli affreschi del portico ed è ricordata dal Grimaldi nelle note ai suoi disegni a c. 143 *b*, (v. p. 257 nota 1). Il Grimaldi ci dice che « ibi erat picta Roma cum equitibus persequentis Neronem, cum Neronianis atque Nerone seipsum interficiente ». Sembra che questa scena differisse da quella di San Piero a Grado per i cavalieri che inseguivano Nerone e per non recare il particolare dei lupi che divorano il corpo dell'Imperatore. Il Grimaldi però avverte che essa era « vetustate corrosam et non integram ». Per questa ragione, e per essere essa pure coperta in parte dal sopradetto tabernacolo, egli non potè trarne il disegno. Egli riporta bensì quella che rappresentava il tentativo fatto dai Greci per rapire i corpi degli Apostoli (fig. 26). E anche in questo caso le due composizioni sono molto simili fra loro, tolte alcune differenze nei tipi, nelle dimensioni delle figure e negli sfondi architettonici (1).

(1) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 140*a*. Nel margine superiore: « Ex antiquissima pictura porticus Vaticanae Basilicae veteris »; nell'inferiore: « Quando SS^mi^ Apostoli Petrus et Paulus proiciuntur in puteum ad Catacumbas ». A tergo, c. 140*b*. la seguente annotazione: « De catacumbis haec inquit S. Gregorius « Papa ».

Epistola XXV, libro 3°. Inditione XII ad Constantiam Augustam de corporibus Apostolorum Petri et Pauli.

« De corporibus vero beatorum Apostolorum quid ego dicturum sum? Dum « constet quod eo tempore, quo passi sunt ex oriente fideles venerunt, qui eorum « corpora sicut civium suorum repeterent. Quae ducta usque ad secundum Urbis « milliarium in loco qui dicitur ad Catacumbas collocata sunt. Sed dum ea exinde « levare omnis multitudo eorum conveniens niteretur; ita eos vis tonitrui atque « fulgoris nimio metu terruit atque dispersit, ut talia denuo nullatenus tentare « praesumerent. Tunc autem exeuntes Romani eorum corpora qui hoc ex Domini « pietate meruerunt levaverunt et in locis quibus nunc sunt condita posuerunt.

« Dicta historia gipseo opere cernitur in magnificentissima Portica Vaticana « inter alias B. Petri historias, quas S^mus^ D. N. Paulus V Pont. Max. sumptuoso « et admirabili opere ponendas ibi curavit in fornice aureo elegantiss°. Ex manu« scripto codice longobardo Bibliotecae Vaticanae Romualdi Archiepiscopi Saler« nitani fol. 91. in vita Cornelii PP. Huius tempore corpora Apostolorum Petri « et Pauli ab orientalibus viris noctu furata sunt. Quo facto terremotus tantus « Romanam concussit civitatem, ut pene omnes mori cogitarent. Sicque factum « est, ut omnes tum pagani, quam christiani, tam viri quam mulieres, tam parvuli, « quam senes ita unanimiter promptā voluntate eos persequerentur, ut diceres

La stessa osservazione, specialmente riguardo ai fondi architettonici può farsi per la scena seguente (fig. 28), rappresentante il momento in cui i corpi degli Apostoli vengono tolti dal pozzo per essere sepolti nel cimitero di San Sebastiano (1). La piccola edicola coll'arco trilobato, che vediamo nell'affresco di San Piero a Grado, è sostituita nel disegno da un tempietto rotondo di tipo classico, sormontato da una cupola da cui pendono tre lampadine legate fra loro da un cerchio. Queste lampadine si sono mutate, nell'affresco, in una sola e grande lampada su cui è dipinto lo stemma che avremo occasione di illustrare in seguito.

« totam Urbem demigrare; sed Dei nutu ita factum est, ut et sanctorum corpora « Romae cum honore reportata sunt, et viri religiosi, qui hoc amore pietatis fece- « runt, a cruciatu et morte Dei misericordia liberati sunt. Sanctorum corpora per « annum apud Catacumbas inhumata iacere ».

(1) Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 141a. Nel margine superiore: « Ex anti- « quissima pictura Porticus antiquae Vaticanae Basilicae »; nell'inferiore: « S. Cor- « nelius Papa, cum Lucina Sanctissima femina, corpora Apostolorum Petri et Pauli « de Catacumbis levavit ». A tergo, c. 141b, la seguente annotazione: « Anastasius « in vita Damasi pp. aedificavit Platoniam ubi corpora Apostolorum iacuerunt, id « est B. Petri et Pauli, quam et versibus ornavit, quos Card. Baronius in Appen- « dice fol. 911, tomi XII ita recenset.

Versus S. Damasi PP. ad Catacumbas.

HIC HABITASSE PRIUS SANCTOS COGNOSCERE DEBES
NOMINA QUISQUE PETRI PARITER PAULIQUE REQUIRIS
DISCIPULOS ORIENS MISIT QUO SPONTE FATEMUR
SANGUINIS OB MERITUM CRISTUM PER ASTRA SECUTI
AETHERIOS PETIERE SINUS REGNAQUE PIORUM
ROMA SUOS POTIUS MERUIT DEFENDERE CIVES
HAEC DAMASUS VESTRAS REFERAT NOVA SYDERA LAUDES.

« Retroscriptam historiam refert Anastasius in vita Sancti Cornelii, et « lectiones Breviarij Romani. S.mus D. N. Paulus Quintus in aureo fornice Por- « ticus Vaticanae gipseo opere effigendam curavit.

« Ex antiquo libro longobardo historiae Romualdi Archiepiscopi Salernitani « in Vaticana Biblioteca fol. 91 in vita S. Cornelii pp.

« Primum quidem beati Pauli corpus levatum de Catacumba suscepit Papa « Cornelius et sepelivit una cum Lucina in praedio eiusdem via ostiensi ad latus « ubi decollatus est. Beati vero Petri corpus accepit predictus Episcopus et posuit « iuxta locum ubi crucifixus est inter corpora sanctorum Episcoporum in Templo « Apollinis, in monte aureo Vaticani Palatij Neroniani. Haec Romualdus.

« Templum Apollinis fuit Templum S. Petronillae ut supra fol. 54.

« Palatium erat circus Neronis; Templum Apollinis erat in loco ubi nunc « est sacellum Apostolorum Simonis et Judae in Apsida ad meridiem Vaticani « Templi ».

Le analogie fra i disegni e gli affreschi diventano ancora più evidenti nelle due scene successive raffiguranti il sogno di Costantino (fig. 29) e Papa Silvestro in atto di mostrare a Costantino stesso le immagini degli Apostoli (fig. 35). Fatta eccezione, anche in questo caso, per i fondi, le composizioni appariscono assolutamente identiche nelle loro linee generali [1].

[1] Cod. Barber. XXXIV, 50, c. 142ª: nel margine superiore la scritta: « Ex, porticu veteris Vaticanae Basilicae »; in quello inferiore: « Quomodo Sanctissimi Apostoli Petrus et Paulus per quietem apparuerunt Constantino Imperatori, ex qua postea visione Christianam fidem suscepit ». Cod. Barb. XXXIV, 50, c. 143ª: nel margine superiore: « Ex porticu veteris Vaticanae Basilicae »; nell'inferiore: « Quomodo S. Silvester ostendit yconam Apostolorum Petri et Pauli, quae hodie « in Vaticana Basilica asservatur, et tales fuisse qui sibi apparuerant Imperator « Constantinus affirmat ».

A tergo di questo ultimo disegno (c. 143ᵇ e 144ª) abbiamo la seguente descrizione del Portico di San Pietro, che è per noi tutt'altro che priva di importanza, poichè ci dà notizia anche di altre storie non riprodotte nel codice: « Descriptio Porticus Veteris Basilicae Vaticanae. Erant duae aliae historiae qua- « rum unam jam fabricatores deiecerant, in qua erat Sanctus Petrus habens panem « unum et offerens canibus duobus, et Simon Magus in terra iacens, quem ipsi « canes morsibus aggrediuntur, et Nero Imperator haec spectans; quae historia « prima ante lapsum Simonis cernebatur » (corrisponde al quadro 17° degli affreschi di San Piero a Grado).

« Ibi alia historia post humationem sacri corporis beati Petri occupata satis « a tabernaculo sub quo erat statua antiquissima marmorea eiusdem Apostoli, « quam vetustate corrosam et non integram excipere non potui. Ipsa autem hi- « storia continebat necem Neronis; ibi erat picta Roma cum equitibus persequen- « tibus Neronem, cum Neronianis atque Nerone seipsum interficiente.

« Arguebant antiquitatem istarum et pictura ipsa, satis quidem devota; et ta- « bernaculum ipsius statuae marmoreae Principis Apostolorum, ibi collocatae (sicut « meo iudicio notavi) post easdem depictas historias.

« Leo quartus, ut inquit Anastasius, exordio sui Pontificii cum porticus par- « tis levae beati praenimia vetustate Petri Basilicae cecidisset celeri studio prae- « clarius renovavit, fortasse etiam dictas pinxit historias.

« Atrium enim Basilicae Vaticanae, ut in planta in fine huius libri apparet, « quadriporticu columnato cinctum erat; et consequenter aliis B. Petri historiis « supradictis similibus Porticus ipsa in fronte exornata.

» Porticus conburitur a Friderico imperatore. Porticus ante valvas Basilicae « praedictae veteris columnata erat, striatis marmoreis albis columnis, quae aliquan- « tulum pendentes flammarum vim passae (ut inquit Romualdus) manifeste docebant. « Romualdus enim Archiepiscopus Salernitanus qui sub Alexandro III vixit, fol. 163, « Vatic. Biblioth. ita scribit. Fridericus iuxta ecclesiam S. Petri castra locavit, « Romani vero tum pro morte parentum, tum suorum, tum quia multi ex eis ab « Imperatore capti detinebantur ei resistere non potuerunt, unde Imperator hac » occasione inventa armata manu Ecclesiam beati Petri violenter invasit.

Disgraziatamente questi due disegni sono gli ultimi della importantissima serie che il codice barberiniano ci ha conservato. È ragionevole supporre che gli scompartimenti successivi degli affreschi del portico, nei quali la leggenda costantiniana doveva trovare il suo compimento, andassero distrutti, per le vicende subite dal portico stesso, prima che il Grimaldi potesse trarne i suoi preziosi disegni.

***

Date le strettissime analogie che esistono fra i disegni di Jacopo Grimaldi e gli affreschi di San Piero a Grado, analogie, che come abbiamo visto, offrono spesso dei caratteri di assoluta identità, si presentano spontaneamente dinanzi a noi i tre seguenti problemi: Gli affreschi di San Piero a Grado e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana sono di uno stesso artista? Pur non essendo di uno stesso artista sono derivati direttamente gli uni dagli altri, ed in qual modo? O sono invece, indipendentemente fra loro, derivati da un altro originale, da una fonte iconografica comune?

Rispondere con precisione a queste tre domande è compito assai difficile per la mancanza di documenti riguardanti direttamente quelle due opere d'arte e per la scarsità di notizie relative agli artisti che potrebbero avervi partecipato.

Il Grimaldi, nelle sue note esplicative aggiunte ai disegni, chiama le pitture del portico del Vaticano *antiquae valde*, ed aggiunge: *vel ab eodem Gregorio, vel ab alio antiquiore pontifice factae.* La frase *eodem, Gregorio* è da porsi in relazione col grande musaico di Gregorio IX che ornava la facciata della Basilica, e di cui il Grimaldi aveva parlato precedentemente. Ma questa attribuzione sembra tanto incerta allo stesso Gri-

---

« Porticus ante Ecclesiam S. Petri comburitur a Friderico aeneo barbo Im-
« peratore. Porticum quae erat ante Ecclesiam comburi fecit, Guidonem Cremen-
« sem in Ecclesiam induxit, et eum ibidem Missam canere fecit. Quo cognito Ale-
« xandro Papa, qui tunc in Turri Cartularia (in margine: Turris cartularia hodie
« Turris Comitum) morabatur, in habitu peregrini cum paucis Urbem exiit et Caye-
« tam usque pervenit, et ibi assumpto Pontificali habitu Beneventum veniens a
« civibus eiusdem civitatis honorifice est susceptus. Deus autem iniuriam Apostolo
« Petro illatam et Ecclesiae suae violationem condigna poena multavit. Nam in-
« continenti mortalitas maxima exercitum Imperatoris invasit, ita quod Cancellarius,
« Carolus Chunradi filius, et multi nobiles, et maxima pars exercitus sui brevi
« spatio temporis interijt. Quod Imperator videns et Dei vindictam manifeste co-
« gnoscens relicto apud Urbem Praefecto vix cum paucis tristis et moerens in
« Alamanniam rediit ».

maldi, che egli si sente in dovere di aggiungere, pure con frase molto vaga ed indeterminata, *vel ab alio antiquiore pontifice*. Egli poi contradice a questa sua asserzione poche pagine dopo, allorchè parlando dei tavori eseguiti da Leone IV (847-855) nel portico, soggiunge che questo pontefice *fortasse etiam dictas pinxit historias* (1).

Apparisce chiaramente dunque che il nostro benemerito storico della Basilica, il quale poneva tanto amore a rintracciare le notizie delle opere d'arte che descriveva, era completamente all'oscuro riguardo ai possibili autori di quegli affreschi, e che anzi, già al tempo in cui egli scriveva, se ne era perduta ogni memoria. Quindi l'aiuto di colui dal quale speravamo che ci venissero offerti i dati più sicuri viene a mancarci del tutto.

Data questa lacuna nell'opera del Grimaldi, e data la mancanza negli archivi della Basilica di documenti relativi ai lavori compiuti nel secolo XIII, resta da vedere se negli scritti degli innumerevoli storici della Basilica stessa sia possibile rintracciare qualche notizia che getti un po' di luce sopra un'opera di tanta importanza per la storia della nostra pittura.

Attenendoci all'ipotesi del Grimaldi relativa a Gregorio IX, dovremmo porre la data degli affreschi del portico tra il 1227 e il 1241. Ma a tale notizia, e tanto meno a quella relativa a Leone IV, non sappiamo trovare nessuna valida conferma (2), mentre invece alcuni dati fornitici da altri scrittori sembrano contradire ad essa recisamente.

Il grande precursore del Grimaldi, Onofrio Panvinio, dopo aver descritto ciò che al tempo suo restava dell'antico portico, soggiunge: *Porticus quae superst ante ecclesiam a Martino V picta est Apostolorum Petri et Pauli vita* (3). Ed il Panvinio non è il solo che ponga innanzi il nome di Martino V. Pompeo Ugonio dice infatti che « il

(1) Vedi la nota a p. 257.

(2) I biografi di questi due pontefici non parlano affatto di affreschi fatti eseguire nel portico. V. A. Ciaconio, *Vitae et res gestae pontificum*, Roma 1677, I, 614, II, 66. — B. Platina, *Storia delle vite dei Pontefici*, Venezia 1761, tomo II, p. 61; III, p. 69; *Liber pontificalis*, ed. Duchesne, II, p. 106 e 453.

(3) Cod. Vat. lat. 7010, f. 280. Bisogna notare però che la parte dell'opera dal Panvinio dove si dà questa notizia è stata ricopiata da Mattheus Naironus, bibliotecario, il quale poi scrisse in fondo al codice: « Scribebat Io. Mattheus Naironus Bibliotecae Vaticanae scriptor a libro sexto usque ad finem ». Inoltre, il copista in fine dell'opera aggiunge: « F. Onuphrius Panvinius huius operis auctor obiit Panormi die 14 mensis aprilis 1560, et ideo opus remansit imperfectum et nondum ab auctore emendatum ». V. anche Mai, *Spicilegium Romanum*, t. IX, p. 368.

portico fu, come il Platina narra, ristaurato e fatto dipingere da papa Martino V Colonna, di cui vi è l'arme fin hoggi » (1).

Ma l'Ugonio qui non ha fatto altro che ripetere le indicazioni fornite dal Panvinio, citando malamente il Platina, il quale aveva detto solamente: « Porticum Sancti Petri jam collabentem restituit » (2).

Gli storici posteriori hanno attinto tutti più o meno alle notizie fornite dal Panvinio e dal Grimaldi, concedendo generalmente poche parole a quegli affreschi ormai già scomparsi del tutto, e spesso trascurandoli completamente.

Uno dei recenti storici della Basilica, F. M. Mignanti, emise l'ipotesi che le pitture del portico rappresentanti gli atti degli apostoli fossero dovute a Gaddo Gaddi o a Margaritone d'Arezzo, aggiungendo che: « oltre a tali istorie era ancora dipinta in questo portico la vita degli apostoli per ordine di Martino V » (?) (3).

La notizia del Mignanti relativa a Gaddo Gaddi è priva di qualsiasi fondamento storico. In quanto a Margaritone il Mignanti non fece altro che riportare le parole del Vasari, il quale dice che quell'artista dopo il 1275 tornò a Roma « dove già era stato molto grato a papa Urbano IV, per fare alcune cose a fresco di commissione sua nel portico di San Pietro, che di maniera greca, secondo quei tempi, furono ragionevoli » (4).

In mezzo à tanta confusione di nomi e di date non è possibile rintracciare nessuna notizia sicura sull'autore delle pitture che tanto ci interessano. La confusione è derivata dal fatto che il portico di San Pietro fu, come abbiamo visto, restaurato e abbellito in differenti epoche, cosicchè l'opera di un pontefice si aggiunse e si sovrappose spesso a quella di un altro.

(1) Ugonio, *Historia delle stationi di Roma*, Roma 1588, p. 95.

(2) Platina, *Vitae Pontificum*. Vita di Martino V, ed. 1485. V. in Müntz, *Les arts à la cour des papes*, parte I, p. 10.

(3) F. M. Mignanti, *Ist. della sacros. patriarc. basil. vat.*, Torino, 1867, vol. I, p. 40. Il Mignanti cadde forse in errore distinguendo gli affreschi rappresentanti gli atti dei SS. Pietro e Paolo da quelli che illustravano la vita degli Apostoli.

(4) Vasari, *Vita di Margaritone*, *Vite*, I, 362. Anche il Valentini (*La patriarc. basil. vat.*, Roma, 1843, p. 29 e seg.), dice che Urbano IV fece eseguire nei portici alquante pitture da Margaritone, nell'anno 1262. I biografi di Urbano IV non parlano di queste pitture: Ciaconio, *Vitae pontif.*, ed. cit. II, 146; Platina, op. cit. III, 104.

Il nome di Martino V deve, a parer nostro, essere fatto per alcuni lavori di restauro relativi agli affreschi in questione ([1]). Crediamo quindi molto prossimo al vero il Bonanni, il quale, modificando le asserzioni del Panvinio e dell' Ugonio, afferma che Martino V fece rifare la maggior parte delle pitture che anticamente adornavano il portico ([2]).

Tuttavia, ogni ipotesi sul nome dell'artista originario sarebbe azzardata. Lo Strzygowski pose innanzi quello di Cavallini, basandosi sugli stretti rapporti che quel cielo di rappresentazioni presenta con quelle di Assisi attribuite a Cimabue, nel braccio destro della crociera nella chiesa superiore, e su certe particolarità stilistiche che egli crede di poter riconoscere dai disegni del Grimaldi ([3]).

A noi sembra assai difficile il poter identificare con sicurezza lo stile di uno piuttosto che di un altro artista da quei disegni eseguiti molto liberamente da una mano del sec. XVII, collo scopo principale di conservare un ricordo di ciò che si perdeva per sempre, senza troppe preoccupazioni di fedeltà stilistica. Tuttavia ci sembra di poter scorgere in quei disegni un pallido riflesso delle ultime manifestazioni dell' iconografia tradizionale bizantina, già emancipata dai rigidi canoni che l'avevano tenuta asservita per buona parte del sec. XIII, già animata da un vivo senso di naturalismo e da uno spirito di indipendenza insolito nella disposizione e negli atteggiamenti dei diversi personaggi. L'arte bizantina domina ancora in parte nelle edicolette e negli spaccati architettonici dei fondi; ma anche qui vediamo apparire ogni tanto una cornice di stile romano, un frontone racchiudente un clipeo, avanzi di monumenti classici, ed altri elementi decorativi che sono nello stesso tempo elementi di progresso e di emancipazione, e che solo trovano il loro perfetto riscontro nella pittura romana degli ultimi decenni del secolo XIII.

Certo le analogie iconografiche di alcuni di quei disegni con gli affreschi rappresentanti alcuni fatti della vita di San Pietro nel braccio destro della crociera della chiesa superiore di Assisi, sono tali da non

([1]) Vedi la testimonianza riferita dal Muratori (*Scriptores*, t. III, parte II, p. 867) e riportata dal Müntz, *Les arts à la cour des papes*, parte I, p. 10, n. 2: (Martinus V) « porticum sancti Petri, quae ruinam minabatur, ex integro magna impensa reaedificavit ».

([2]) F. Bonanni, *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma, 1696. La notizia del Bonanni concorda colla testimonianza riferita dal Muratori (*Scriptores*, t. III, parte II, p. 867) di cui abbiamo parlato nella nota precedente.

([3]) Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Wien, 1888, p. 73 e segg.

rendere del tutto alieni dal pensare che gli affreschi del Vaticano debbano attribuirsi a qualcuno dei molti artisti contemporanei o allievi di Cimabue che lavorarono in Roma sullo scorcio del secolo XIII.

Senza entrare qui nell'ardua questione, una delle più ardue che si agitano nel campo della storia dell'arte, relativa ai probabili autori degli affreschi della crociera della chiesa superiore di Assisi, che ci riguardano solo indirettamente, facciamo solo osservare che la crocifissione nel braccio nord della crociera stessa, allontanandosi assolutamente dal fare di Giunta pisano, al quale l'attribuì erroneamente il padre Angeli, ricorda piuttosto, come osserva il Thode, le opere di Margaritone e dei suoi contemporanei (1). Quindi, sia che Margaritone lavorando, come vuole il Vasari, nel portico della basilica Vaticana si valesse di elementi già adoperati o precedentemente conosciuti ad Assisi, sia che il Cavallini, come vuole lo Strzygowski, riproducesse nel portico stesso, fin dove era possibile, i quadri già dipinti da Cimabue ad Assisi, sia in fine che questa riproduzione si dovesse a qualche altro ignoto contemporaneo di Cimabue, ad ogni modo non riesce troppo difficile spiegare il passaggio di quegli stessi elementi iconografici da Assisi a Roma, pensando agli stretti rapporti che legavano le due

(1) H. Thode, *Franz von Assisi un die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, p. 221 e segg. Il Thode crede che le altre pitture della crociera e del coro siano state dipinte tutte da Cimabue, e la navata solo da scolari. Riconosce un progresso dagli affreschi del braccio nord a quelli del braccio sud, ma lo crede dovuto soltanto allo sviluppo di uno stesso maestro, che cominciando colla crociera destra, col progredire del lavoro, estrinseca la sua personalità sempre più liberamente, arrivando al sommo nella grande crocifissione della crociera sinistra.

Lo Zimmermann, *Voraussetzung und erste Entwickelung von Giottos Kunst*, Leipzig, 1899, p. 208 e segg., suppone che nel braccio destro abbia lavorato come collega di Cimabue un artista più antico, che era ancora informato ai canoni dell'arte precedente e che dovette adattarsi alla scelta ed alla disposizione dei soggetti da rappresentarsi determinati da Cimabue stesso. Forse questo più antico maestro aveva già compiuto la crocifissione quando sopraggiunse Cimabue. Il giovane maestro tollerò il collega più vecchio, e permise che si lasciasse stare quel quadro, ma mostrò, per mezzo della ripetizione dello stesso soggetto nel braccio sinistro, come questa scena doveva essere meglio interpretata e condotta.

Lo Strzygowski, op. cit., loc. cit., crede che gli affreschi del braccio destro della crociera, colle storie dei Santi Pietro e Paolo, siano opere di Cimabue. Vedi anche A. Aubert, *Die malerische decoration der S. Francescokirche in Assisi*, in *Zeitschrift. f. bild. K.*, 1899, p. 285.

città ed allo scambio di artisti avvenuto fra di esse verso la fine del secolo XIII (1).

Riguardo a Margaritone ci sembra di potere asserire fin d'ora che le opere conosciute di lui ci palesano un'arte troppo povera ed indegna del grandioso ciclo di affreschi del Vaticano. Maggiori probabilità militano in favore del Cavallini, ma occorre possedere dati più sicuri per dare una valida conferma all'ipotesi dello Strzygowski.

Oltre questi limiti, qualunque nostra ricerca per rintracciare l'autore degli affreschi che ornavano il portico del Vaticano è riuscita per ora infruttuosa. Vediamo adesso se è possibile raccogliere qualche dato più sicuro sugli affreschi di San Piero a Grado, fino ad oggi malamente giudicati dalla maggior parte degli studiosi, per mostrare in che rapporto stiano alla loro volta con quelli del Vaticano, e per ricondurli esattamente al posto che loro spetta nella storia della pittura italiana.

*
* *

Crowe e Cavalcaselle, parlando della pittura del secolo XIII nell'Italia centrale, ritengono in massima generale che i pittori di Lucca e di Pisa, « oltre il copiarsi reciproco col rappresentare sempre e quasi tutti lo stesso soggetto » (ciò è detto specialmente riguardo alle numerose crocifissioni con storie della vita del Cristo che si trovano nelle chiese di quelle due città) « nulla seppero aggiungere del proprio, o modificare colla loro fantasia il concetto altrui, ma si restrinsero invece a imitare puramente quanto erasi fatto dagli altri colle crocifissioni precedenti » (2).

Parlando poi dei Cristi attribuiti a Giunta e che si trovano in Pisa, soggiungono: « L'arte, quasi limitata ormai ad una sola figura, sulla quale sembra dovesse condensarsi tutta la diligenza e lo studio

(1) Oltre l'op. cit. dello Strzygowski, v. H. Thode, *Studien zur Geschichte der Italienischen Kunst in XIII Jahrh.* (*Repertorium fur Kunstwiss.*, 1890, p. 1 e seg.) e F. Hermanin, *Gli affreschi di P. Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*, Roma, 1902 (vol. V delle *Gall. naz. italiane*).

Non possiamo qui trattenerci a studiare dettagliatamente gli affreschi di Assisi in rapporto con quelli del Vaticano. Questo studio, che forse potrà un giorno offrirci esso stesso ampia ed interessante materia per una trattazione a parte, ci porterebbe adesso troppo al di fuori del nostro assunto, che è quello di studiare le relazioni fra gli affreschi di S. Piero a Grado e quelli del Vaticano.

(2) *Storia della pittura*, vol. I, p. 249.

dell'artista, discese invece con Giunta, con Margaritone ed altri di quel tempo, allo stremo della decadenza ». E, mettendo in rilievo tutti i difetti inerenti ad un Cristo di Giunta che conservasi nella chiesa dei SS. Ranieri e Leonardo, essi osservano che « se per cotesto dipinto già non fosse di per sè chiarito come anche a Pisa si trovasse la pittura in assai misera condizione, ce ne darebbero conferma i dipinti di San Piero a Grado, altre volte San Pier d'Arena (?), fuori della città sulla via che mena a Livorno. Nelle pitture che ancora rimangono sulle pareti di cotesta chiesa si riscontrano i caratteri della prima metà circa del secolo XIII. Come usavasi a quei tempi vedesi la pittura subordinata all'architettura. Quella però è rozzamente eseguita ed i suoi colori si distaccano fortemente gli uni vicino agli altri ».

« . . . Se tali pitture non sono state eseguite da Giunta, mostrano però irrecusabilmente d'appartenere a quella stessa scuola alla quale egli appartiene. Della maniera greca della quale menano specialmente vanto gli scrittori d'arte di Pisa, non si scorge ormai più che quel solo che osservasi in tutte le opere di quel tempo, i difetti cioè che sono comuni alle scuole italiana e bizantina, etc. » (1).

I due insigni storici dell'arte giudicarono dunque assai severamente le nostre pitture, e le ravvicinarono agli altri dipinti pisani della prima metà del secolo XIII, soprattutto colle opere di Giunta. Questo è l'errore fondamentale nel quale sono caduti generalmente coloro che hanno preso in considerazione quegli affreschi.

Già prima del Crowe e del Cavalcaselle, il Da Morrona, dopo aver riferito l'opinione del Roncioni, il quale basandosi sui ritratti dei papi credette erroneamente le pitture eseguite al tempo di papa Giovanni XIV (983-985), e dopo avere osservato che se il Vasari le avesse viste le avrebbe denominate greche, non aveva dubitato « di ravvisare in esse la scuola pisana del 1200 incirca, in cui fiorì il nostro Giunta. Nè andrem lungi dal verosimile (soggiunge) che esso ancora vi adoperasse i suoi pennelli nel 1220 e anche prima, sotto Onorio III; spicca infatti in alcuni quadri tutta la maniera sua da noi veduta nella chiesa superiore di Assisi » (2).

(1) Op. cit., vol. I, p. 252 e seg.

(2) Da Morrona, *Pisa illustrata*, Livorno, 1812, vol. III, p. 391 e segg. Seguirono l'opinione del Da Morrona F. Fontani, *Viaggio pittorico della Toscana*, Firenze, 1827, vol. III, p. 155 e segg., e il Repetti, *Diz. Geograf. della Toscana*, Firenze, 1835, vol. II, p. 474 e seg. — Oltre il Da Morrona, op. cit., loc. cit., per notizie su Giunta v. Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese*, Dissertazione III, p. 85 e segg.; *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*, t. I, p. 221 e segg., Pisa, 1790.

Al pari del Da Morrona il Rosini fece il nome di Giunta, osservando: « Il primo di quella scuola (senese) è Guido, il quale avendo posto il suo nome nella Vergine di San Domenico, e l'anno 1221, avrebbe anche il diritto di fare antecedere la scuola senese alla pisana, se non rimanesse a vantaggio di questa la certezza che Giunta era pittore nel 1202, la testimonianza che era divenuto maestro nel 1210, e se di contro alle poche opere che di Guido si citano, non stessero i grandiosi lavori di San Piero in Grado e di Assisi » (1).

Si discostò dall'opinione comune il Förster, il quale osservando, non si sa come, che gli ultimi ritratti dei papi sono quelli di Giovanni XXII, Benedetto XII e Clemente VI, i quali regnarono dal 1316 al 1352, credette di poter riportare a quegli anni l'esecuzione degli affreschi, i quali piuttosto che mostrare l'incapacità di un'epoca, attesterebbero, secondo lui, l'incapacità di un' artista che è rimasto insensibile al progresso che si era ottenuto nell'arte (2).

Il Rohault de Fleury disse semplicemente che le pitture di San Piero a Grado sono opera del secolo XIII (3), e così pure recentemente lo Schubring, il quale non potè fare a meno di provare un senso di viva sorpresa ricordando il fiore della plastica contemporanea (4).

Dopo un attento esame di questi affreschi noi crediamo di potere essere giunti non solo a stabilire con precisione l'epoca in cui essi furono eseguiti, ma a rintracciare altresì il nome dell'artista che ne fu, con ogni probabilità, l'autore.

Rivolgendo l'attenzione sui dati stilistici che ci presentano gli affreschi e sui dati paleografici che ci forniscono le scritte ad essi sottostanti, non è difficile persuaderci di avere dinanzi a noi un prodotto del secolo XIII inoltrato, o degli inizi del XIV, e non già di quel periodo che generalmente si assegna alla fioritura di Giunta, cioè della prima metà del secolo XIII.

(1) Rosini, *Storia della pittura ital.*, t. I, p. 91. — Recentemente A. Bellini Petri (*Gli affreschi di S. Piero a Grado* in *Rassegna d'Arte*, anno III, fasc. V) non rifiutando del tutto l'opinione del Rosini, ha emesso l'ipotesi che possa trattarsi di un artista locale anche anteriore a Giunta, cioè dei primi del sec. XIII o degli ultimi anni del XII (?)

(2) E. Förster, *Gesch. der ital. Kunst*, Leipzig, 1869, t. I, p. 327 e seg.

(3) Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe*, vol. VI, p. 48; *La Messe*, vol. III, p. 148.

(4) P. Schubring, *Pisa*, Leipzig, 1902, p. 149 e seg. — Anche il Douglas, nella recente edizione inglese della *Storia della pittura* del Cavalcaselle, pone le pitture di San Piero a Grado nella prima metà del sec. XIII.

I confronti colle opere che vengono generalmente attribuite a Giunta non ci permettono in alcun modo di fare il nome di lui per gli affreschi di San Piero a Grado (1). Non è possibile infatti ritrovare qui le sue figure scarne e stecchite, il colorito tristamente livido dei suoi Cristi, e dei suoi Santi, le tinte fosche che dominano nelle sue carni, lo schematismo convenzionale del suo panneggiare ancora tutto informato ai canoni dell'arte bizantina.

Negli affreschi di San Piero a Grado nulla di tutto ciò. Un colorito chiaro nel quale invece di tinte livide e scure predomina un'intonazione rossastra e luminosa; un panneggiare libero e disinvolto nelle vesti che talvolta si riavvicinano più dappresso alle forme dell'arte classica, anzichè a quelle dell'arte bizantina. Caratteristica singolarissima di quelle pitture è appunto una strana mescolanza di elementi bizantini e classici con un naturalismo talvolta eccessivo. Sopra un fondo senza dubbio bizantineggiante, noi incontriamo in quelle figure e nella loro disposizione nelle singole scene una libertà tutta nuova. Se la composizione nelle sue linee generali è ancora basata sui canoni dell' arte bizantina, è animata tuttavia da uno spirito di popolarità insolito, da una penetrante ricerca dell'espressione negli atteggiamenti, espressione che raggiunge talvolta una grande efficacia attraverso la massima semplicità di mezzi.

Gli affreschi di San Piero a Grado rappresentano per noi le ultime espressioni della iconografia tradizionale del medio evo, ancora uniformata in gran parte alle formule dell'arte bizantina, ma già animata da uno spirito di indipendenza tutto nuovo e da un vivo senso di naturalismo. È in essi un rilassamento dei legami imposti dalla tradizione bizantina, il quale prelude in certo modo alle libere creazioni del secolo XIV ravvivate da un alito fecondo di vita nuova.

In mezzo alla pittura della scuola di Giunta, come generalmente in mezzo a tutta la pittura pisana della prima metà del secolo XIII, quegli affreschi apparirebbero come un' anomalia, come un fenomeno addirittura inesplicabile. Il colorito che nelle opere di quel periodo è sempre molto forte, scuro, con spiccata tendenza all' olivastro ed al terreo nelle carni, apparisce invece negli affreschi di San Piero in una intonazione generalmente calda e rossastra, in una gamma chiara

(1) Le opere sicure di Giunta si riducono a tre crocifissi. Uno nella chiesa dei Santi Ranieri e Leonardo a Pisa, uno nella chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, ed un altro in Gualdo, proveniente da San Francesco di Assisi, e datato 1236. V. Zimmermann, op. cit., p. 210.

e luminosa. Di una tinta rossastra infatti sono i contorni delle figure tracciati con un fare spigliato, largo e sommario, e pure in rosso sono spesso segnate fortemente le ombre delle teste. Le carni in genere mostrano chiaramente la preparazione verdastra sottostante, sulla quale poi l'artista è passato leggermente con una tinta rosso-giallastra tratteggiata in chiaro, per le luci, ed una tinta rossastra più forte, per gli scuri. Nella scena della deposizione di San Pietro, ad esempio, questa preparazione verdastra nella testa del martire è lasciata in gran parte scoperta dall'artista, il quale si è valso mirabilmente di tale artificio per rendere con più efficacia l'aspetto cereo ed olivastro di quella faccia priva di sensi, e pur tanto espressiva nella mancanza assoluta di vitalità.

Le teste delle figure sono piuttosto gravi e pesanti rispetto ai corpi, che spesso sono di proporzioni alquanto raccorciate: le fronti ampie e sporgenti, gli occhi grandi, tagliati con un certo schematismo tanto nelle figure di faccia come in quelle di profilo, si aprono largamente sotto gli ampi sopraccigli arcuati, e sono ravvivati da forti luci bianche nelle sclerotiche dilatate. Le pupille sono segnate da forti tocchi di colore spesso e grosso. Il naso che si stacca con una forte carnosità di forma triangolare fra le due orbite è generalmente corto e leggermente ricurvo. Le narici a guisa di circoli rientranti: la bocca, segnata da forti contorni scuri, è di solito rivolta in basso agli angoli, dando così alla faccia un'espressione triste e dolorosa. Il mento, rotondo, sfugge in dentro con tutta la parte inferiore del viso, cosicchè le teste viste di profilo appariscono assai deformi, colla bocca malamente modellata, colle labbra carnose e tumide. Le mani hanno le dita molto allungate, colle falangi segnate per mezzo di rientranze e sporgenze uniformi, prive di struttura ossea, senza nessuna eleganza. Il pollice, esso pure assai lungo, è molto sviluppato alla congiunzione del palmo e staccato fortemente dalle altre dita. Questi difetti delle mani sono in parte attenuati da una certa efficaccia nei gesti, come, ad esempio, nel gruppo delle tre figure dinanzi alla porta del tempio, nella scena del risanamento dello storpio. Le pieghe delle vesti sono spesso dure ed angolose, ma tracciate con fare spigliato e disinvolto.

I non pochi difetti sono compensati in parte da alcuni pregi, dei quali pure è dover nostro tener conto.

Senza farci illusioni, e senza attribuire al nostro artista un esagerato valore, dobbiamo tuttavia riconoscere che egli cerca di togliersi da dosso, per quanto è possibile, le pastoie impostegli dall'arte bizantina, e che, ispirandosi in parte alle forme classiche dell'arte italiana, guarda spesso con occhio sincero alla realtà delle cose.

La rigidezza ieratica dell'arte bizantina lo domina quando non sa differenziare sostanzialmente un pontefice dall'altro nella sua lunga serie di ritratti, ed affida tale distinzione alla forma esteriore della barba, dei capelli, delle vesti, più che alle vere ed intime caratteristiche dei tratti fisionomici e di ciò che realmente dà vita alla faccia umana e controdistingue una persona dall'altra.

Il fastoso apparato scenico delle composizioni bizantine è però abbandonato per sempre, e subentra in sua vece una semplicità ingenua, popolare. Non più le ricche vesti ed i libri gemmati. Il racconto è fatto con parola piana, facile, talvolta disadorna. L'arte bizantina fornisce ancora alcune immagini, ma uno spirito nuovo dà espressione di energia e carattere di realtà.

Il nome di Giunta dunque deve essere per sempre posto in disparte, e le nostre ricerche devono essere rivolte ad un'epoca a lui alquanto posteriore.

Un mezzo per stabilire i limiti di tempo entro i quali deve porsi l'esecuzione dei nostri affreschi, crediamo possa esserci fornito da un particolare di non poca importanza, passato inosservato fino ad oggi, e sul quale noi per la prima volta vogliamo richiamare l'attenzione degli studiosi.

Nello scomparto dove sono rappresentati i corpi degli Apostoli nel momento in cui vengono tolti dal pozzo dove li avevano gettati i Greci e vengono sepolti nelle catacombe di San Sebastiano, vediamo appesa in alto ad un arco trilobato una grande lampada che reca uno stemma composto da uno scudo partito, inquartato di rosso e argento nella metà sinistra, e palato di sei pezzi in rosso ed oro nella metà destra (fig. 33).

È questo lo stemma dei Gaetani, una delle famiglie che costituivano l'alta nobiltà pisana del secolo XIII, appartenente a quello stesso ramo da cui derivarono le altre famiglie dello stesso nome, pure nobilissime, di Firenze, di Napoli, di Roma, di Anagni, di Gaeta, di Siracusa e di Palermo. La famiglia Gaetani vantò fra i suoi componenti due pontefici. Gelasio II e Bonifacio VIII, non pochi cardinali, molti vescovi, valorosi capitani d'armi, e strinse vincoli di parentela colle più potenti case regnanti [1].

[1] V. Arch. del Comune di Pisa, *Priorista del Cini*, art. Gaetani. Sulla venuta della famiglia Gaetani in Pisa nel 962 (stile pis.) a tempo di Ottone I, v. Sardo, *Cron. pis.*, in Arch. Stor. Ital., vol. VI, parte II, sez. II, p. 75. Per la storia della famiglia, v. Cherubini, *Cronologia dell'antichissima e nobilissima famiglia dei Gaetani*, ecc., Firenze, 1792. Si chiamarono anche Caetani, special-

Lo stemma dipinto negli affreschi di San Piero a Grado, quantunque adattato ad una lampada come semplice motivo ornamentale, deve, senza dubbio, essere in relazione con qualche membro di quella nobile famiglia. Sappiamo infatti dalle carte dell'Archivio arcivescovile di Pisa che Bonifazio VIII nell'anno 1300 concesse a Benedetto Gaetani suo nipote la prepositura della chiesa di San Piero a Grado, rimasta vacante per la morte di Gottifredo da Porcari (1). Sappiamo inoltre che nel 1312 Benedetto Gaetani era già morto, giacchè l'arcivescovo Oddone Sala supplicava il pontefice Clemente V perchè restituisse alla mensa arcivescovile la stessa chiesa di San Piero, che dopo la morte di Benedetto era stata occupata da taluni che non ne avevano diritto (2).

Il nostro pensiero dunque, cercando il nome del committente degli affreschi, corre immediatamente a quello di Benedetto Gaetani, il quale fu preposto della chiesa nei primi anni del secolo XIV. I limiti di tempo per la esecuzione degli affreschi possono essere così soddisfacentemente definiti tra il 1300 e il 1312. Questa data infatti concorda perfettamente colle caratteristiche paleografiche delle scritte le quali mostrano un gotico già completamente formato, e con tutti i dati stilistici da noi precedentemente presi in considerazione (3).

---

mente a Roma. Per i Gaetani di Pisa che ottennero la porpora cardinalizia v. Frosini del Ciarpa, *Memorie di famiglie e fatti della Rep. Pisana*, manoscritto della Bibl. Univ. di Pisa, t. II, parte I, fol. 84^b, 85^b, 86^b. Per notizie in generale sulla famiglia v. fol. 24^b, 25^a, 98^a, e specialmente fol. 123 e segg.

Vedi inoltre D. M. Manni, *Osservazioni istoriche sopra i sigilli antichi de' secoli bassi*. Firenze, 1746, t. XVII, pp. 125-136, sigilli XI e XII. Secondo un sigillo di Sigerio Gaetani vissuto nel secolo XIII, riportato dal Manni, l'arma primitiva dei Gaetani era semplicissima, cioè un campo inquartato rosso e argento. Il Manni riproduce poi un altro sigillo, coll'arme identica a quella che vediamo in San Piero in Grado, appartenuto a Benedetto Gaetani, nobile cavaliere, padre di Pietro e vissuto alla fine del secolo XIV.

Nel Museo Nazionale di Firenze si trova (n. 695) un sigillo a mandorla tronca, recante pure lo stemma che vediamo negli affreschi di San Piero a Grado, e la scritta in caratteri gotici ✠ S. DNI. BENEDETI. GHATANI.

(1) Arch. arcivesc., Pergam. n. 1113, anno 1300.

(2) Arch. arcivesc., Pergam. n. 1229, anno 1312. V. Mattei, *Eccl. pis. hist.*, t. II, append. p. 20. A p. 24 riporta la bolla di Clemente V colla quale si restituisce agli arcivescovi pisani la chiesa di San Piero a Grado, e che si conserva nello stesso Archivio arcivesc. sotto il n. 1248, a. 1313.

(3) Il Supino (*Arte Pisana*, Firenze, Alinari, 1904, p. 258 e seg.), a questa nostra ipotesi relativa a Benedetto Gaetani (il quale non è, come egli dice, l'ambasciatore di Bonifacio VIII, ma semplicemente il proposto di San Piero a Grado,

Ad avvalorare ancor più la nostra ipotesi sulla cronologia degli affreschi, concorre in certo modo la ricca serie dei ritratti dei pontefici, oggi disgraziatamente mutila in molte parti, ma che noi crediamo di aver potuto ricostruire idealmente nella sua integrità primitiva. Questa serie non trova il suo riscontro negli affreschi del portico del Vaticano, ma il fatto si spiega facilmente sapendo che i ritratti dei pontefici erano dipinti nell'interno della basilica; non vi era quindi ragione che essi venissero ripetuti nel portico (1). Nella chiesa di San Piero

---

ben altra persona da quello) obietta che se questi avesse veramente ordinato e fatto eseguire a sue spese quella ricca decorazione, ben difficilmente si sarebbe contentato di ricordare quest'atto della sua liberalità ponendo soltanto in una lampada ed in luogo appena visibile il proprio stemma; nè bisogna dimenticare, egli soggiunge, che i Gaetani fondarono fuori la porta a mare, sulle rive dell'Arno, una chiesa di cui sin dal 1256 era rettore Gherardo, chiesa che anche oggi si chiama San Giovanni de' Gaetani, o, più popolarmente, al Gaetano. Osserva inoltre che nel grande arco sopra l'altar maggiore della chiesa di San Piero a Grado, è in uno scudo in pietra riportato lo stesso stemma, postovi indubbiamente dopo i restauri del secolo XVII; crede, infine, che lo stemma dei Gaetani, al tempo dell'esecuzione dei nostri affreschi non fosse ancora inquartato nella forma di quello dipinto nella lampada.

Noi non sappiamo con precisione quando avvenisse il passaggio dalla forma più semplice dello stemma a quella che apparisce negli affreschi. Per varie ragioni crediamo però che quello quivi dipinto sia contemporaneo all'esecuzione degli affreschi stessi, e che quindi questo passaggio sia avvenuto al principio del secolo XIII.

Innanzi tutto a noi sembra che la piccolezza dello stemma non sia una ragione assai valida per non crederlo contemporaneo agli affreschi, poichè essa è anzi una caratteristica delle opere d'arte nei secoli XIII e XIV, nelle tavole, negli affreschi, nei monumenti sepolcrali. Col progredire del tempo vediamo invece aumentare le proporzioni degli stemmi, cosicchè la piccolezza di questo sarebbe tanto meno spiegabile ammettendo che esso fosse stato dipinto nel sec. XVII. Secondariamente non ci sembra di ostacolo il fatto che i Gaetani avevano fondato un'altra chiesa, per ammettere che un membro di quella stessa famiglia, preposto di un'altra chiesa, pensasse a lasciare un suo ricordo negli affreschi in questione. Infine, se lo stemma sopra l'arco maggiore fu posto nel secolo XVII dalla stessa famiglia Gaetani che fece allora eseguire nella chiesa molti lavori e fece addossare gli altari barocchi alle pareti laterali, non ci sembra con ciò ammissibile che anche il piccolo stemma degli affreschi fosse stato dipinto in quel tempo, allorchè certo il gusto prevalente non portava non solo ad apprezzare, ma neanche a rispettare troppo delle opere d'arte che avessero un carattere come quello dei nostri affreschi.

(1) Nell'interno della Basilica Vaticana erano dipinte a fresco due serie di ritratti di pontefici. Una più antica, che la tradizione faceva risalire al tempo di Papa Formosa (891), ed un'altra del tempo di Niccolò III Orsini (1277), il quale

a Grado questi ritratti adornano le pareti della navata centrale, in una lunga fascia che corre da ambedue le parti, immediatamente al di sopra degli archi, e che è interrotta dalle due absidi che chiudono la chiesa a levante e a ponente. Ogni ritratto è racchiuso in una edico-

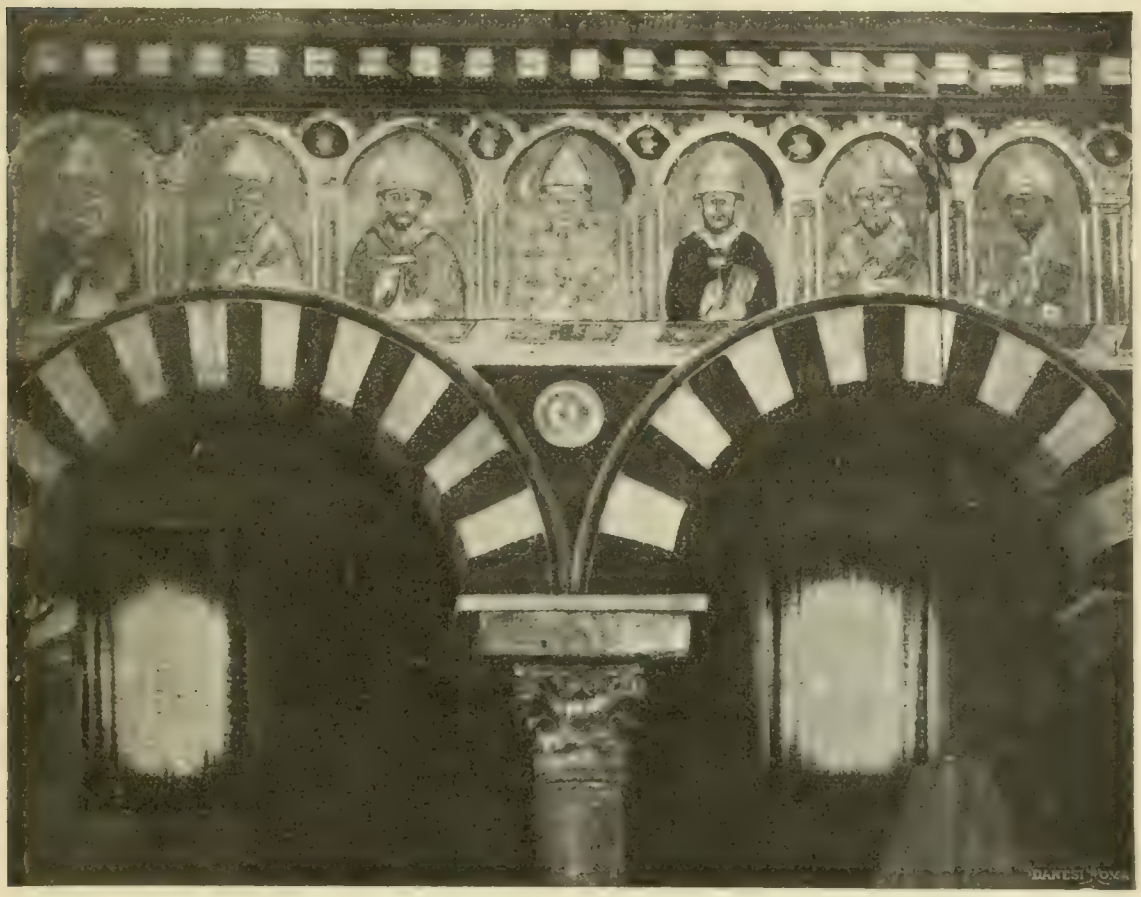


Fig. 39. — Ritratti di Pontefici. Da San Pietro a Sant'Alessandro I (109). San Piero a Grado.

letta dipinta e porta il nome del pontefice ed il suo numero d'ordine progressivo in cifre romane (figg. 39-42).

---

ne aveva fatta eseguire un'altra simile anche nella chiesa di S. Paolo fuori le mura. Anche in questa basilica vi era una serie di ritratti più antica. Una copia di questi ritratti fatta eseguire dal Card. Barberini si conserva nel Cod. Barber. XLIX, 16 della Bibl. Vaticana. Vedi B. Platina. *Storie delle vite dei Pontefici*. Venezia, 1760-65. Tom. III, p. 137 e segg. *Vita di Nicola III* (1277-1280) «.... Risarcì la chiesa di San Pietro ch'andava per l'antichità in rovina, e l'ornò d'una vaga pittura dei pontefici passati. Il medesimo ancora fece nella chiesa di San Paolo ». Sembra che lo stesso Niccolò III avesse fatto eseguire un'altra serie di questi ritratti anche nella basilica di San Giovanni al Laterano. Vedi Notizie più dettagliate su queste serie di ritratti in Duchesne, *Liber pontificalis*, Paris, 1886, p. xxv e segg.

Il Roncioni che vide gli affreschi di San Piero a Grado verso la fine del sec. XVI, afferma che questa serie di ritratti, cominciando

Fig. 40. — Ritratti di Pontefici. Da Romano I (897) a Benedetto IV (900). San Piero a Grado.

da quello di San Pietro, giungeva fino a quello di Giovanni XIV, eletto nel novembre del 983, e morto nell'agosto 984 (1). E questa

Fig. 41. — Ritratti di Pontefici. Da Leone V (903) a Anastasio III (911). San Piero a Grado.

asserzione del Roncioni è stata ripetuta ciecamente da tutti gli scrittori venuti dopo di lui, fino a quelli che più di recente si sono occupati dell'argomento (2). Se qualcuno di questi avesse cercato di riscontrare il numero ed i nomi di quei ritratti, si sarebbe facilmente per-

(1) Roncioni, *Istorie pisane*, in Arch. Stor. Ital., serie I, t. VI, parte I, p. 32.

(2) Da Morrona, *Pisa illustrata*, Livorno, 1812, vol. III, p. 391 e seg. — Repetti, *Diz. geogr. della Toscana*, Firenze, 1835, vol. II, p. 474. Il Repetti dà come termine il ritratto di Giovanni XIII (965-973). Fra gli scrittori più recenti v. Schubring, *Pisa*, Leipzig, 1902, p. 149 e seg., il quale segue l'opinione del Roncioni e del Da Morrona.

suaso che oggi la numerazione data dal Roncioni non può in nessun modo essere accertata vera.

Fino dal tempo dell' illustre storico pisano, quei ritratti dovevano forse avere già subìto dei danni e dei restauri che non permettevano più di rintracciare l'ordine originario.

Certo è che oggi i numeri progressivi assegnati ai nomi di ciascun pontefice non corrispondono più a quelli che essi ebbero nella

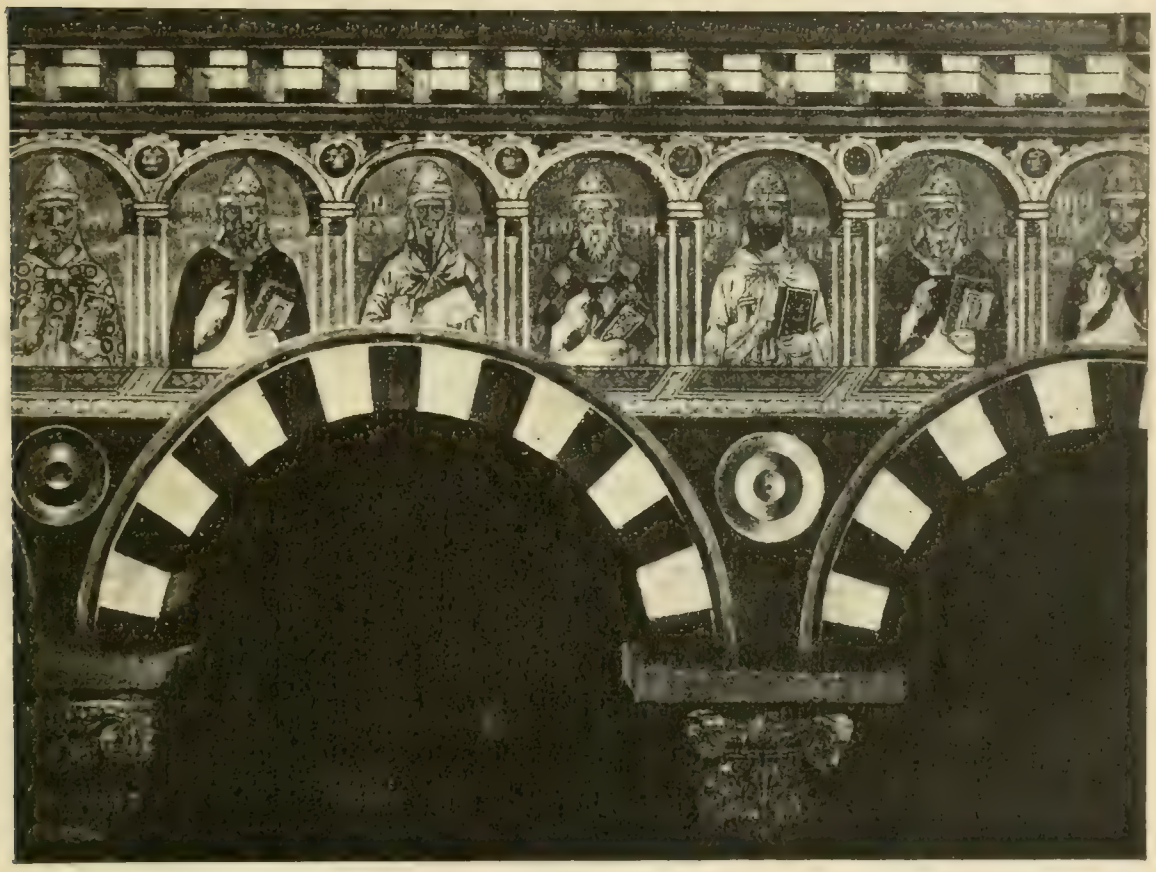


Fig. 42. — Ritratti di Pontefici. Da Cristoforo (903) a Stefano VIII (929). San Piero a Grado.

realtà della vita; e questo ci mostra chiaramente che nei malaugurati restauri subìti dai nostri affreschi, alcuni di quei numeri furono alterati e quindi l'ordine venne sconvolto.

La serie dunque comincia col ritratto di San Pietro [1], e si svolge, nella sua prima parte sulla parete a destra di chi guarda l'altare maggiore, giungendo fino all'abside che chiude la chiesa all'estre-

[1] O, per meglio dire, con la figura di un angelo che addita e benedice la serie, e che oggi è in gran parte nascosta dal pilastro che fu posto nel sec. XVII come divisione fra la navata ed il coro.

mità opposta, cioè verso ponente. Qui viene interrotta dall'abside stessa, per ricominciare poi sulla parete di sinistra e terminare all'altra abside dalla parte dell'altare, verso levante.

Noi abbiamo tentato di riallacciare i nomi ed i numeri di una parete con quelli dell'altra, ma abbiamo fatto opera vana, pure ammettendo, come si vuole da alcuni, che la serie continuasse in origine anche nel semicerchio dell'abside di ponente, e pur calcolando approssimativamente, per lo spazio che avrebbero dovuto occupare, quanti pontefici potevano essere dipinti nell'abside stessa.

I pontefici ritratti sulla parete di destra sono quarantotto [1]; l'ultimo da questa parte sarebbe Sant' Ilario al quale spetta quel numero d'ordine.

Sulla parete opposta, cioè al di là dell'abside di ponente, il nome del primo pontefice rappresentato è illeggibile. Il primo nome che si può leggere chiaramente è quello del settimo, Sergio II, che porta scritto il numero LXXVIIII. Il primo da questa parte, trovandosi dunque di sei posti avanti a Sergio II, sarebbe Leone III (Leone III, Stefano V, Pasquale I, Eugenio II, Valentino, Gregorio IV, Sergio II) e porterebbe il numero LXXIII.

Dal quarantottesimo, l'ultimo al di là dell'abside, al settantatreesimo, il primo al di qua, intercederebbero ventiquattro pontefici, i ritratti dei quali sono completamente perduti. E un tal numero avrebbe potuto realmente occupare uno spazio come quello dell'abside stessa, ricongiungendo così l'una all'altra le fasce delle due pareti. Ma questa ipotesi, alla quale si attengono i più, è inammissibile, perchè il numero dei pontefici mancanti è assai superiore a quello di ventiquattro. Infatti la numerazione data nell'affresco a Sergio II ed ai suoi successori è errata. Sergio II non ha in realtà il numero d'ordine LXXVIIII, ma bensì il CVI; quindi Leone III (che sta di sei posti innanzi a lui) avrà il n. C.

Da ciò apparisce chiaramente che per congiungere le due pareti non mancano più ventiquattro pontefici, dal XLVIII°, al LXXIII°, come sembrerebbe leggendo i numeri errati dei dipinti, ma bensì dal XLVIII° al C°, da S. Ilario a Leone III cioè 51 pontefici. Bisogna credere dunque che i nomi dei pontefici siano rimasti quelli che erano

[1] Il nome dell'ultimo pontefice ritratto su questa parete è presentemente illeggibile, ma enumerando gli spazi antecedenti, ed osservando il terz'ultimo il cui nome si legge ancora chiaramente per quello di Sisto III, XXXXVI° papa, si può identificare l'ultimo per S. Ilario (Sisto III, Leone il grande, S. Ilario), al quale spetta il n. XXXXVIII.

in origine, ma che i numeri d'ordine sulla seconda parete siano stati invece del tutto rifatti, appunto perchè non si seppe spiegare, all'epoca del restauro, la grande lacuna intermedia (1).

Ora, non potendo ammettere che un sì gran numero di ritratti, cinquantuno, quanti sono quelli mancanti, potesse essere contenuto nel vano dell'abside, siamo indotti necessariamente a credere che la numerosa serie, dopo essersi svolta sulla prima parete della navata centrale, trovasse il suo seguito nella navata laterale della stessa parte, per poi continuare di nuovo sull'altra parete della navata centrale e per terminare quindi nella parete dell'altra navata laterale. Quarantotto dunque sono i ritratti, conservati in gran parte, sulla prima parete della navata centrale; gli altri cinquantuno perduti ornavano la navata laterale di destra; anche il numero corrisponde perfettamente allo spazio in essa disponibile. In tutti, da questo lato, novantanove pontefici.

Il ritratto di Leone III, 100° papa, continuava la serie sull'altra parete della navata centrale. Anche su questa parete, le scritte si alternano con le lacune. In alcune edicolette non resta più traccia nè di effige nè di scritta; a queste ne seguono altre dove è ancora possibile rintracciare il filo dei nomi e dei numeri, questi ultimi sempre errati. Avendo riscontrato uno per uno questi ritratti, possiamo affermare che secondo le scritte che tuttora si leggono (le scritte dei nomi, non quelle dei numeri) per i calcoli fatti, l'ultimo papa rappresentato sulla navata centrale non è Giovanni XIV, come vollero il Roncioni e il Da Morrona, ma bensì Giovanni XVII (1003) (2).

(1) Potrebbe pensarsi altresì che fossero errati i nomi, ed i numeri fossero rimasti intatti, o anche che fossero stati ridipinti i nomi ed i numeri. Ma a questa ipotesi contradice il fatto che per la maggior parte i caratteri recanti il nome del pontefice presentano la loro forma primitiva, gotica (e che bene si distingue da altri casi in cui anche quei nomi sono stati scritti di nuovo), mentre invece i numeri in cifre romane, presentano spesso aggiunte ed alterazioni evidentissime.

(2) Come dicemmo, il primo nome decifrabile sulla 2ª parete non è quello di Leone III, ma il settimo, cioè quello di Sergio II. Seguono Leone IV, Benedetto III ed altri i cui nomi sono or più or meno riconoscibili; ma tutti recano un numero progressivo falso, perchè malamente restaurato da uno che certamente non tenne conto dei 51 pontefici mancanti. L'alternativa delle scritte e delle lacune continua fino a che si giunge agli ultimi ritratti, ridotti in uno stato più miserando degli altri. Non potendo riconoscere alcun nome di questi ultimi, bisogna risalire al 18° avanti l'ultimo, per potere intravedere quello di Stefano VIII. Enumerando quindi altri diciassette pontefici dopo di questo si arriva a Giovanni XVII, che doveva essere l'ultimo pontefice effigiato sulla parete sinistra della navata centrale.

Ma a questo punto ci viene fatto di domandarci: anche ammettendo che gli affreschi siano stati eseguiti nel sec. XIII, perchè questa serie di ritratti termina con quello di un pontefice eletto all'alba del sec. XI, o sia pure, come vorrebbero il Roncioni e il Da Morrona, con uno eletto alla fine del sec. X? [1]. Ed ecco che alla soluzione di questo problema che non seppero spiegare gli storici passati, concorre l'ipotesi già emessa da noi, che cioè quei ritratti trovassero il loro seguito ed il loro compimento nelle navate laterali.

Già vedemmo che il numero dei pontefici, cinquantuno, che mancava per ricongiungere le due serie della navata centrale, corrispondeva ad un numero che, per lo spazio ad esso necessario, poteva benissimo trovar posto sulla parete di una navata leterale. Ora, questo stesso numero cinquantuno, aggiunto all'ultimo pontefice della navata centrale, cioè a Giovanni XVII, ci porta non solo a riempire pienamente la parete dall'altra navata laterale, ma inoltre (e questo ci conforta assai più) ci fa giungere precisamente al pontificato di Bonifacio VIII, all'epoca appunto nella quale noi per le altre ragioni che in parte esponemmo e in parte verremo esponendo. crediamo di dover porre l'esecuzione dei nostri affreschi.

Questa fortunata coincidenza, che abbiamo potuto riscontrare in seguito a pazienti ricerche su quella serie di ritratti oggi disgraziatamente mutila nella sua maggior parte, ha per noi un'importanza grandissima, perchè in tal modo le nostre ipotesi sul tempo dell'esecuzione degli affreschi e sulla continuazione dei ritratti stessi sulle pareti delle navate laterali vengono ad avere una conferma reciproca, a rafforzarsi vicendevolmente.

***

Stabiliti così i termini precisi entro i quali possiamo porre l'esecuzione dell'opera d'arte, è nostro dovere di cercare chi potesse essere l'artista al quale, all'alba del secolo XIV, veniva commesso un ciclo di affreschi così vasto da rivaleggiare con quello che ornava il maggior tempio della cristianità in Roma.

[1] È semplicemente puerile l'ipotesi emessa dal Da Morrona (op. cit. vol. III, p. 391 e seg.), che cioè « si facesse dipingere la serie dei papi fino a quello, sotto cui fu dato mano a edificare il tempio nella parte più antica ». Perchè, domandiamo noi, si doveva trascurare tutti i pontefici che avevano regnato dall'epoca della costruzione della chiesa fino a quella dell'esecuzione degli affreschi?

Fig. 43. — Museo Civico di Pisa. Deodato Orlandi. La Vergine col Bambino, San Domenico, Sant'Jacopo, San Pietro e San Paolo.

Il nome di questo artista non dovrà restare ulteriormente ignoto quando si prenda a studiare attentamente la pittura contemporanea, facendo i dovuti confronti con altre opere che si conservano nella stessa Pisa. Nel museo civico di questa città si vede infatti una pala d'altare, divisa in cinque scomparti, nei quali sono rappresentati, a mezze figure, la Vergine col Bambino al centro, San Pietro e San Paolo a destra, Sant'Iacopo e San Domenico a sinistra. Nella cornice, in basso, si legge: A. D. M.CCC.I. DEODATUS ORLANDI ME PINXIT [1].

Questo quadro (fig. 43), di un valore assai mediocre in sè stesso, ha acquistato per noi un interesse veramente eccezionale, per i caratteri di grande affinità stilistica che presenta cogli affreschi di San Piero a Grado.

Per fare i dovuti confronti fra la tavola del Museo civico e gli affreschi di San Piero a Grado, occorre innanzi tutto tener conto della natura diversa delle due opere d'arte, del carattere speciale della pittura a tempera su legno, in un quadro di piccole dimensioni, e di quello della grande pittura a fresco che si svolge con maggior libertà e spigliatezza sopra vaste pareti murali, adottando nelle figure un sistema di proporzioni maggiore del vero. Si tenga conto di questa circostanza, che porta del resto a delle differenze puramente superficiali e non intrinseche, si consideri che naturalmente certi particolari in un'opera di dimensioni più piccole vengono maggiormente curati, certi dettagli più minutamente eseguiti, certi segni, certi contorni più rigidamente condotti, e si potrà facilmente essere persuasi che le analogie, che uniscono fra loro la tavola e gli affreschi, oltrepassano quei limiti che sono stabiliti da semplice comunanza di scuola o di indirizzo, ma ci rivelano chiaramente una stessa mano, uno stesso carattere, uno stesso temperamento d'artista.

Gli affreschi di San Piero a Grado ripetono esattamente il tipo iconografico dei due Apostoli offertoci dalla tavola del Museo civico, e questa ripetizione non è già basata sulla semplice riproduzione dei soliti tratti caratteristici, ormai fissati dall'antica tradizione, ma bensì sopra una vera somiglianza intima, fondata su ciò che costituisce le caratteristiche intrinseche di una fisonomia.

In ogni scomparto degli affreschi di San Piero a Grado possiamo vedere e studiare le figure degli Apostoli. In tutte quelle scene, quanto nella tavola del Museo civico, la testa di San Pietro presenta gli

[1] Sala III, n. 4. Vedi I. B. Supino, *Catalogo del Museo civico di Pisa*, Pisa, 1894, p. 35.

stessi caratteri nel cranio molto sviluppato superiormente, nella fronte larga solcata da profonde rughe, nelle ampie sopracciglia divise da uno spazio triangolare all'attaccatura del naso leggermente arcuato, nelle narici fortemente marcate, nella bocca contratta cogli angoli volti in basso. I capelli hanno la stessa forma di calotta sferica al sommo della testa, con un rigonfiamento che gira tutto all'intorno a guisa di corona, in modo da formare nella linea di contorno un sistema di tre curve caratteristiche che si ripetono costantemente. La folta barba è trattata a ciocche ricciute e parallele che formano al di sotto delle mascelle una specie di soggolo, e vengono ad incontrarsi sul mento con due ricci simmetrici. L'espressione è quella stessa di severa tristezza, quasi dolorosa, che domina generalmente anche nelle altre fisonomie. L'orecchio è straordinariamente caratteristico, per questa come per le altre figure: un grande padiglione coi margini molto pronunziati, col lobulo poco accentuato, forma come un arco che si ricongiunge alle due estremità in un piccolo lembo, il quale si introduce poi nel foro uditivo. Si osservino le orecchie nei santi della tavola e quelle dei pontefici nella serie dei ritratti di San Piero a Grado.

La figura di San Paolo, tanto nella tavola che negli affreschi ha la stessa fronte ampia, calva in gran parte, gli occhi incavati nelle orbite caratteristicamente allungate, il naso piuttosto corto e leggermente ricurvo, gli zigomi fortemente pronunciati, la bocca quasi contratta per dolore, la lunga e nera barba fluente che termina in punta.

Le due figure di Santi a sinistra della Vergine non hanno le loro corrispondenti dirette negli affreschi di San Piero a Grado, come le figure degli Apostoli, ma i loro tipi trovano riscontri ad ogni passo in ciascuno degli scomparti degli affreschi stessi.

L'imagine della Vergine poi trova il suo riscontro nelle figure delle donne che assistono alla scena della deposizione degli Apostoli nei sarcofagi (fig. 21) e a quella della loro sepoltura nel cimitero di San Sebastiano (fig. 32). Inoltre, ognuno dei numerosi ritratti dei pontefici offre nuovi argomenti per convalidare le nostre asserzioni. Si osservino specialmente le loro mani in atto di benedire, e si confrontino con quelle di San Pietro nella tavola del Museo civico. Tanto in questi che negli altri casi vediamo sempre lo stesso modo di conformare la mano, molto slargata nel palmo, col pollice fortemente staccato, colle dita allungate e dalle falangi marcate con sporgenze e rientranze uniformi della linea di contorno.

Il colorito, tanto nella tavola che negli affreschi, è chiaro, luminoso, con spiccata tendenza al roseo, ed ottenuto con una grande semplicità di impasto.

Nelle figurine degli angeli, sovrapposte alle edicolette della tavola del Museo, troviamo inoltre espressa la stessa predilezione per quel motivo decorativo che l'artista doveva svolgere così ampiamente nella zona superiore degli affreschi, dove gli angeli appariscono affacciati alle finestre in varî atteggiamenti.

Le analogie fra le due opere d'arte ci sembrano dunque tali e tante da potere ammettere senza esitazione che a Deodato Orlandi, il quale lasciò in quella tavola il suo nome unito alla data dell'anno 1301, debba per la massima parte attribuirsi l'esecuzione degli affreschi di San Piero a Grado, non escludendo naturalmente l'ipotesi, trattandosi di un'opera assai vasta, che con lui abbiano potuto collaborare altri suoi condiscepoli o scolari.

Il tempo dell'attività artistica di Deodato Orlandi corrisponde perfettamente coi termini cronologici entro i quali noi avevamo già stabilito l'esecuzione degli affreschi. Deodato Orlandi fu discepolo di Bonaventura Berlinghieri di Lucca, il quale fu a capo di una numerosa famiglia di artisti dello stesso nome, e rappresentò in arte un indirizzo originale, indipendente, per quanto era possibile, dalla maniera bizantina che nella prima metà del secolo XIII dominava sovrana sulle scuole più fiorenti della Toscana. Di contro all'indirizzo bizantineggiante rappresentato specialmente da Giunta a Pisa, da Guido a Siena e da Margaritone ad Arezzo, stanno i seguaci di un'altra arte che, non dimentica delle tradizioni della pittura italiana, si riveste di forme più prossime alle nazionali e dà loro un carattere insolito di vivacità popolare. I Berlinghieri di Luca militano fra le prime file di questo gruppo di artisti che non disdegnano di allontanare per un istante lo sguardo dai modelli bizantini per rivolgerlo alle semplici forme naturali; le opere loro presentano quella stessa costante caratteristica che cercammo di porre in rilievo negli affreschi di San Piero a Grado: l'imitazione diretta della natura sovrapposta ad un sustrato che, fino ad un certo grado, si mantiene ancora bizantineggiante ([1]).

([1]) Vedi H. Thode, *Studien zur Geschichte der italienischen Kunst in XIII Jahrh.* (*Repert. fur Kunstwiss*, 1890, p. 1 e segg.). Accanto a questa famiglia di artisti, come rappresentanti dello stesso indirizzo, il Thode pone i maestro di San Francesco quale apparisce nelle pitture murali della chiesa inferiore d'Assisi, il maestro di San Francesco nell'Accademia di Siena, l'artista che eseguì il quadro da altare di Santa Maddalena, ora nell'Accademia di Firenze, il maestro di San Piero a Grado (che il Thode però pone verso la metà del secolo XIII), e quello a lui affine che disegnò il musaico della facciata di S. Frediano in Lucca. Vedi anche Zimmermann, op. cit., p. 183.

Di Deodato Orlandi tacque il Vasari, come tacque di altri contemporanei che pure non sarebbero stati indegni di essere ricordati. Il Lanzi, parlando del nostro pittore, ricordò un crocifisso che egli eseguì per il monastero di San Cerbone, presso Lucca (1). Questo crocifisso che oggi si conserva nella pinacoteca comunale di Lucca porta in basso la seguente scritta: A. D. M.CCLXXXVIII, DEODATUS FILIUS ORLANDI DE LUCH. ME PINXIT (2). Il Cristo pende dalla Croce con movimento esagerato e contorto. La testa ha lunghi capelli castani, fluenti sulle spalle; la barba è pure castana e non troppo spessa. Dalle ferite delle estremità e del costato sgorga abbondante il sangue di un rosso vivissimo. Un sottil velo trasparente cuopre il ventre ed i fianchi fino quasi al ginocchio. All'estremità del braccio sinistro della croce è rappresentata la Vergine che porta una mano al seno in atto di dolore, ed alza l'altra aperta verso il figlio; nel braccio di destra San Giovanni che appoggia tristamente la sua testa al palmo della mano; al sommo il Padre Eterno, tutti a mezze figure. Questa tavola non dubbia di Deodato Orlandi presenta molti caratteri di affinità stilistica tanto con quella del Museo civico quanto cogli affreschi di San Piero a Grado (3).

(1) L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Firenze, 1822, t. I, p. 10.

(2) Pinacoteca comunale di Lucca, sala V, n. 11. Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura*, vol. I, p. 244. Nella pinacoteca comunale di Lucca vengono attribuite a Deodato Orlandi due altre opere (sala V, n. 26 e 28). Una di esse rappresenta San Giovanni evangelista il quale poggia le mani sopra il libro degli Evangelî che sta aperto dinanzi a lui, sostenuto da un'aquila a guisa di leggio. Nell'altra è dipinta la Madonna, pure a mezza figura, in atto di stringere al seno il divino bambino. L'attribuzione di queste due tavole a D. Orlandi, sostenuta da M. Ridolfi (*Sopra i tre più antichi dipinti lucchesi*, in *Atti della R. Accademia lucchese*, Lucca, 1845, vol. XIII), è basata sopra un brano di certe memorie del monastero di San Cerbone scritte nei primi anni del secolo XVIII dal padre Brandeglio, secondo il quale l'ancona di cui facevano parte queste tavole si sarebbe salvata, insieme col suddetto Crocifisso, da un grande incendio a cui andò soggetto quel monastero nel 1295. A noi però sembra impossibile l'ammettere, come vuole il Ridolfi, che quelle due tavole fossero eseguite in un tempo anteriore al 1295, e tanto meno che siano opera di D. Orlandi. La testimonianza del padre Brandeglio può essere sufficiente per quello che si riferisce alle opere salvate dall'incendio, non all'autore di esse. Lo stile di queste tavole ci riporta non già alla fine del sec. XIII, ma alla prima metà del XIV, molto probabilmente ad un artista di scuola senese. Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura ital.*, vol. I, p. 244.

(3) Per altre notizie sulla scuola dell'Orlandi e sull'arte lucchese in genere, vedi E. Ridolfi, *L'arte in Lucca, studiata nella sua cattedrale*, Lucca, 1882, p. 172 e segg.

Fig. 11. — Museo civico di Pisa. La Vergine col Bambino, attribuita a Deodato Orlandi.

Di Deodato Orlandi noi possiamo additare come sicuramente autentiche soltanto queste due opere, la tavola di Pisa, ed il Crocifisso di Lucca, firmate ambedue dall'artista, quantunque molte altre, tanto in Pisa che in Lucca, mostrano uno stile molto prossimo a quello di lui. Ad una di queste crediamo possa attribuirsi con sufficiente certezza il nome dell' Orlandi, cioè alla tavola del Museo Civico di Pisa [1], rappresentante la Vergine in trono col figlio e due angioli per parte (fig. 44). Gli affreschi di San Piero a Grado vengono a colmare una grande lacuna nella produzione di questo maestro che ci appariva troppo limitata; e sebbene essi non presentino dei pregi eccezionali ed anzi ci rivelino nel loro autore un artista in ritardo, pure, per la loro complessa vastità, sono sufficienti a fare occupare all'artista lucchese un posto abbastanza considerevole nella storia della nostra pittura. Nello stesso tempo ci provano che l'attività artistica dell' Orlandi si esercitò maggiormente in Pisa che in patria [2].

Se il Crocifisso di Lucca fu dipinto nel 1288, e la tavola del Museo di Pisa nel 1301, non sarà irragionevole supporre che l'artista sia passato da una città all'altra negli anni che corrono fra quelle due date, cioè verso la fine del secolo XIII o sul principio del XIV. E questa data, si osservi bene, concorda perfettamente coi termini cronologici che, per altre ragioni, abbiamo assegnato all'esecuzione degli affreschi di San Piero a Grado.

Erano quelli gli anni nei quali venne chiamato a Pisa Cimabue, e nei quali si die' mano al grande musaico che adorna l'abside della Cattedrale pisana. L'arte dell'Orlandi non potè sottrarsi all' influsso del grande pittore che aveva dominato gigante su tutti gli artisti contemporanei. E forse a questo benefico influsso è da attribuirsi quella certa monumentalità, quel grandioso senso decorativo che informa tutti gli affreschi di San Piero a Grado.

Si pensi che Cimabue veniva a Pisa da Roma, e che nel grande musaico dell'abside della Cattedrale pisana ebbero precipua parte Jacopo Torriti, Gaddo Gaddi e Andrea Tafi, i grandi musaicisti che poco innanzi avevano lasciato tante testimonianze dell'arte loro nelle grandi basiliche romane. Tutto ciò ci permette di fare alcune ipotesi che ci

(1) Sala III, n. 5.

(2) Il Rosini, *Storia della pittura italiana*, vol. I, p. 208, a questo proposito, quantunque facesse astrazione completa dagli affreschi di San Piero a Grado, che riteneva opera di Giunta, scriveva: « penso di non ingannarmi se credo che alla pisana scuola appartenesse quell' Orlandi di Lucca ... ». Questa frase urtò molto la suscettibilità degli scrittori lucchesi; v. M. Ridolfi, op. cit., p. 380 e segg.

sembrano non azzardate; ci permette di vedere per quali vie, in favore di quali circostanze poterono giungere a Pisa quelle forme iconografiche che, in base alle rappresentazioni del portico del Vaticano, dovevano determinare l'esecuzione del grande ciclo di affreschi che decorano la chiesa di San Piero a Grado. Noi non abbiamo nessuna prova sicura per ammettere che un medesimo artista abbia potuto prendere parte all'esecuzione degli affreschi del Vaticano e di quelli di San Piero a Grado. Molti elementi ci inducono anzi ad ammettere il contrario: così le varianti che abbiamo riscontrato nella composizione di alcune scene, e sopratutto quelle più notevoli nella decorazione architettonica degli sfondi i quali, mentre negli affreschi di Roma si avvicinano più al tipo classico, in quelli di Pisa invece rivelano una strana mescolanza di elementi bizantini, romanici e gotici con alcuni accenni alle forme dell'architettura locale [1]. Queste varianti farebbero supporre che quelle forme si fossero trasmesse da un artista all'altro per via indiretta, forse per mezzo di disegni eseguiti da un terzo. Comunque sia l'artista a cui venne commessa l'esecuzione degli affreschi di S. Piero a Grado non fece altro che seguire con una fedeltà di cui si dànno solo rarissimi esempi nella storia dell'arte, l'opera del pittore a noi sconosciuto che aveva decorato colle storie dei Principi degli Apostoli il portico di San Pietro in Roma. La importantissima serie dei ritratti dei Pontefici aggiunta a quelle storie sulle pareti della chiesa pisana non trova il suo riscontro negli affreschi del portico di San Pietro; ma costituisce essa pure, come abbiamo visto, un motivo preso a prestito dalle grandi basiliche romane, dalla stessa Basilica vaticana e da quella di San Paolo fuori le mura.

La scarsità di notizie su tutta la pittura romana del secolo XIII non ci permette di rintracciare un filo conduttore per ricostruire esattamente l'opera degli artisti e delle scuole che si succedettero in quel tempo, e per fare il nome di colui che dipinse le storie degli Apostoli nel portico del Vaticano.

Noi ci contenteremo quindi di avere cercato di determinare con precisione il posto che spetta agli affreschi di San Piero a Grado nella storia della pittura italiana, di avere fissato l'epoca della loro esecuzione, di avere additato agli studiosi il nome del loro probabile autore

[1] Vedi, ad esempio, l'architettura del tempio di Gerusalemme nella scena della guarigione dello storpio (fig. 6), che sembra ispirata a quella del battistero pisano.

e di aver posto in rilievo la loro dipendenza diretta dagli affreschi che ornavano il *Paradiso* di San Pietro in Roma.

Quest'ultimo fatto viene a stringere ancor più fortemente i vincoli che legano la chiesa di San Piero a Grado col maggior tempio della Cristianità. Le due chiese sorte sulle rovine del mondo pagano in dissoluzione e sui luoghi santificati, secondo le pie leggende, dal Principe degli Apostoli, già vantavano una fratellanza spirituale per la loro comune origine, collegata ai più sacri ricordi della religione nascente. A questa fratellanza spirituale, si aggiungeva, per mezzo di quelle opere d'arte, un' intima fratellanza artistica, in virtù della quale i fedeli che entravano nel tempio di San Piero a Grado, e quelli che, passando per il portico, accedevano alla grande Basilica vaticana, erano indotti, nella contemplazione delle istorie dipinte, alle stesse pie meditazioni sul martirio dei Principi degli Apostoli, sui maggiori avvenimenti che avevano consacrato la religione del Cristo.

La storia attribuiva a quei due antichissimi santuari della Cristianità origini e vicende in gran parte comuni; l'arte perpetuava i cari ricordi per mezzo delle stesse forme iconografiche, e quasi riuniva a distanza le due chiese sorelle in un vincolo strettissimo di pietà e di amore.

XXI.

AFFRESCHI DIMENTICATI DEL TEMPO DI MARTINO V.

Comunicazione del dott. Valentino Leonardi.

Al termine della strada che dallo sbocco del Piano del Cavaliere verso il Lazio conduce nell'abitato di Riofreddo e costeggia il burrone ove nel fondo tra l'intreccio dei salici e dei pioppi si sfrena il torrente che dà il nome al luogo, al basso, in mezzo alle prime case del paese, con le fondazioni nel letto stesso delle acque, che lo minano e lo scalzano, sorge l'oratorio dell'Annunziata, abbellito di affreschi al tempo di Martino V, nel 1422, come indica la data scritta, a lettere gotiche sull'architrave della porta.

La vôlta a botte, la forma delle finestrine smussate che si aprono da un sol lato dell'edificio, la stessa modanatura del portale, farebbero anche pensare ad una costruzione di tarda età romanica. Comunque, l'edificio fu indubbiamente rifatto ai tempi di Martino V, se sull'architrave vedesi ancora la traccia della colonna — stemma gentilizio di quel Pontefice — scolpitavi, e poi abrasa ai giorni della Rivoluzione. Erano, sui primordî del Quattrocento, i Colonna signori di Riofreddo (1), e l'oratorio dovè essere sotto il patronato di An-

(1) Già in atti del 1227 si ha memoria di un *Landumphus miles castri Rivifrigidi et Rubiani dominus*; un secondo Landolfo confermò gli statuti di Roviano (21 febbraio 1287), che lo ricordano *magnificum virum dominum Landumphum de Columna militem Rivifrigidi ac Rubiani dominum generalem*. Il vocabolo *miles* indica che si trattava di feudo di guardia militare (A. Coppi, *Memorie Colonnesi*, Roma, 1865; F. Paris, *Istruzioni per la gioventù impiegata nella Segreteria*, t. II, p. 267; Galletti, *Cod. Vat. lat.* 7977). In grazia di un altro Landolfo Colonna, Bonifacio IX, l'11 luglio 1401, rimette la metà del censo, per sale e focatico, ai comuni di Riofreddo, Mortagliano e Vallinfreda « propter mortalitates et guerras que in illis partibus hactenus viguerunt ... facultatibus destituti ». La linea maschile dei Colonna-Riofreddo si estinse poi con Giovanni Andrea, figliuolo di Antonio Colonna. La figlia di Giovanni Andrea, Lodovica, che fu sposa di Antonio Caffarelli, si trova già morta nel 1463, in atti citati dal Ga-

tonio Colonna, in quegli anni investito del feudo, come portano i documenti (1). Il monogramma di Antonio Colonna si trova ripetuto nelle pareti dipinte a cortinaggio. Con tutta probabilità l'arma del signore, che rivedesi nello sguancio delle finestrine, era ripetuta nel mezzo della vôlta in un piccolo scudo, oggi tolto d'opera, ma di di cui è facile riconoscere la traccia (2).

Dalla sua origine ad oggi, l'oratorio dell'Annunziata fu posto alle dipendenze della Congregazione dell'ospedale di Riofreddo. L'oratorio e la Congregazione dell'ospedale vennero uniti al monastero di S. Giorgio, appartenente ai frati di S. Ambrogio ad Nemus (3). Anche graffiti sulle pareti ne comprovano l'antichità e le vicende (4). Finalmente una

---

RAMPI (*Cod. vat. lat.* 7977). Tutte queste notizie e gli altri documenti e memorie inedite, e che vengono in parte a completare le notizie date dal Lanciani sul patrimonio della famiglia Colonna al tempo di Martino V (*Archivio della Società Romana di Storia Patria*, vol. XX, p. 369 e segg.), mi furono per il maggior numero, cortesemente favorite dal prof Giuseppe Presutti, della Biblioteca Vaticana, cui rendo pubbliche grazie. Il Presutti, con molta diligenza ed amore, ha raccolto parecchi dati archivistici inerenti alle vicende della sua città natale.

(1) 1423 (aprile) « ... E più la *dicta Camera* deve avere fiorini *cinquemila* avemmo da Ranaldo de Petruccio da Rigofredo pacante per nome de Antonio Colonna comperatore della dohana delle pecora, gabelle di lana, latte, carne, caso etc. come appare la poli[sa] facta a dii VII de abrile - fl. V. m. ». *Arch. Vat., Intr. et Exit. Cam.*, n. 381, f. 7. — 1428. settembre 7. Si ordina « Johanni de Astallis thesaurario etc. » di pagare, fra le altre spese, a Giuliano *caballario* della Camera « quia die septimo dicti Septembris de commissione domini Nicolay [de Ciciliano] episcopi Tiburtini domini nostri Pape cubicularii, ivit ad Antonium de Columna ad castrum Rivifrigidi cum Brevi Domini nostri, ducatos similes duos ». *Arch. di Stato di Roma, Mandati*, t. 2, f. 121.

(2) Mi viene assicurato che, fino a pochi anni addietro, in un graffito del muro, scomparso con l'intonaco, leggevasi la scritta: *Antonius Cololuna* (sic).

(3) Il testo della bolla andò perduto con il volume 17 dell'anno settimo dei Regesti della Dataria di Paolo II; ma la bolla medesima è ricordata in un documento dall'Archivio Vaticano degli anni 1470-1471 (Arch. Secr. Vat. Divers. Pauli pp. II, vol. ann. 1470-71, f. 170v), e lo ricorda il catalogo, al f. 198, in questo modo: *A. B. Pauli II, Do. 17, ann. 7, f. 198*: « Costantius Guillerini de Urbe prior monasterii S. Georgii, ordinis S. Ambrogii ad nemus extra muros Mediolanen. Unio perpetue hospitalis pauperum Annuntiate extra muros oppidi Riofredi prioratus prefati monasterii ». Da un altro documento dell'Archivio di Stato relativo alle collettorie del patrimonio (Busta 44, anno 1472, f. 11v) rilevasi la tassa *pro communi servicio* annualmente pagata dall'ospedale.

(4) Sono generalmente memorie di frati o di altri officianti nella chiesa. Meritano tuttavia menzione. Nella parete di fondo, a sinistra dell'altare, un'iscrizione: *1499 die 20 aprilis hic fuit episcopus ad faciendum crisma, et concessit 40 dies indulgentiarum ab ista ecclesia Nuntiationis.*

visita apostolica della Curia vescovile di Tivoli, negli anni 1574-1581 ci descrive lo stato in cui allora si trovava l'antico oratorio colonnese: « Ecclesia hospitalis Annuntiatae est parva, sed decenter fornicibus pictis coperta et bene pavimentata, et in parietibus decenter picta. Habet unicum altare, quod habet imaginem Beatissimae Virginis in muro pictam cum misterio Annuntiationis, habet etiam parvam yconam pictam cum imagine Beatissimae Virginis . . . » (1).

Le condizioni dell'edificio non sono oggi più confortanti. Le mattonelle del pavimento sono in parte scrostate; altre furono rimosse, o hanno perduto del tutto l'originario rivestimento maiolicato. L'intonaco, caduto in qualche luogo dai dipinti della volta, pericola dappertutto per i trasudamenti e le infiltrazioni di acqua: lo stesso edificio è, come si è detto, minato dall'opera erosiva del torrente; ed i lavori condottivi anni or sono non sembrano ancora bastevoli per assicurarne l'incolumità.

*
* *

L'affresco sulla parete d'ingresso è stato segato, nel basso, per rialzare la porta all'attuale livello stradale. Rappresenta la Passione di Gesù: di qua e di là della croce sono le due sole figure della Vergine e dell'Evangelista. L'oratorio fu dedicato alla Annunziazione di Maria; e l'Annunziazione venne rappresentata nella parete di prospetto; ma più veracemente può dirsi che l'artista abbia voluto significare, come si soleva nei polittici, tutta la Umanazione del Cristo, dall'Annunzio alla Passione e alla Gloria. Nella Gloria, il Cristo sarà accolto nel centro della rosa degli angeli, circondati dalle figure dei grandi diffusori della fede: gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa.

L'intonazione generale del dipinto della Passione, è rossastra, e a terra rossa deve essere stata la preparazione dell'affresco, come lascia scoprire la caduta delle tinte sovrapposte, a toni verdi o bianchi. La composizione è ancora in tutto ligia alle tradizioni Il paese è roccioso: la Vergine e l'Evangelista, seduti ai due lati della croce,

(1) Finalmente un altro graffito, sempre sulla parete di fondo, a sinistra dell'altare, più in basso di quello di cui alla nota precedente: *1479 fuit hic fr. Cola de Castello* . . . Sulla parete sinistra della cappella: *1479 die XX Julii hic fr. Cola de Castello sanctum exercens officium vicariatus*; e presso:

. . . indebite raimundi Rotundi
. . monte 1475 retentus fui hic ego
. . . . prior sancti Georgii.

guardano alla figura del Crocifisso, una figura esilissima, e di nessun significato. Attorno alla croce volano i due angeli, come nelle composizioni giottesche; le figure hanno ancora gli occhi angolari; caratteristico il tipo della Vergine, prettamente contadinesco.

Più importanti sono le altre figurazioni: l'*Annunziazione* nella parete di fondo; e i *Santi* e i *Dottori della Chiesa* e il *Cristo in Gloria* sulla vôlta.

L'*Annunziazione* (fig. 1). — La Vergine, dall'aspetto giovanile, ma con lineamenti maschi, gli occhi chini, le mani giunte al petto, si leva a metà dell'ampia sedia a dossale ricurvo, inchinandosi al Nunzio. I capelli le escono di sotto il *balzo*; capelli fulvi, di un rosso acceso. Il colore bruno predomina nelle carni del viso, lumeggiate intorno alle sopracciglia marcatissime, e lumeggiate lungo la linea nasale, il mento e i pomelli. L'orecchio, grande, è fuori posto, i particolari ne sono sommari. Nudo è il collo cilindrico, lungo e forte, grandissime le mani, tozzi i polsi, lunghe le dita, tagliate a quadro le unghie, e un po' addentro della linea superiore del dito. La scollatura della tunica è girata da una tessitura di anellini d'oro; sopra vi è il manto azzurro, con rovesci di pelliccia grigia. Il manto, ampio, ricade faticosamente a pieghe, talune a lembi acuti.

La descrizione della figura della Vergine dispensa da un esame particolareggiato di quella dell'Arcangelo: pare infatti che il Maestro si sia servito, con poche varianti, di un solo modello per la figura virile e per la femminile. I tratti fisionomici, salvo poche eccezioni, sono quasi identici. L'orecchio è qui ancor più sproporzionato, attaccato fuori posto, e col lobo del padiglione esterno marcatissimo. I capelli sono spartiti nel mezzo, e di un colore rosso acceso; le mani grandi, con dita lunghe. Le ali, dal lembo arcuato, hanno penne disposte in più ordini, e variamente colorate: di verde, di rosso, di azzurro, di bianco: le penne rassomigliano a scaglie di pesce, le ali sono tagliate corte.

La veste è una clamide violacea, da *clericus*, lumeggiata di fiammelle d'oro. Come un giovine chierico, l'Angelo reca la stola, di un bianco che sembra tagliato sul cartone, a pieghe durissime, ricamata di piccole croci auree.

Nel fondo è un paesaggio curiosissimo: una città saliente, con portici, logge, battisteri, finestre bifore con colonnine binate, piccole verande gotiche, e case alte, e dietro i tetti altre case, scale che si arrampicano verso il cielo, e su in alto una specie di arce. La Vergine è sotto un tempietto a vôlte gotiche male imitate per lo scorcio;

dagli usci aperti si intravede una complicata fuga di stanze. L'Angiolo attraversa il portico di un'alta casa a più piani, (sembra un edificio sacro; probabilmente un convento): dietro, alcuni gradini conducono ad un atrio scoperto, limitato per due lati da un para-

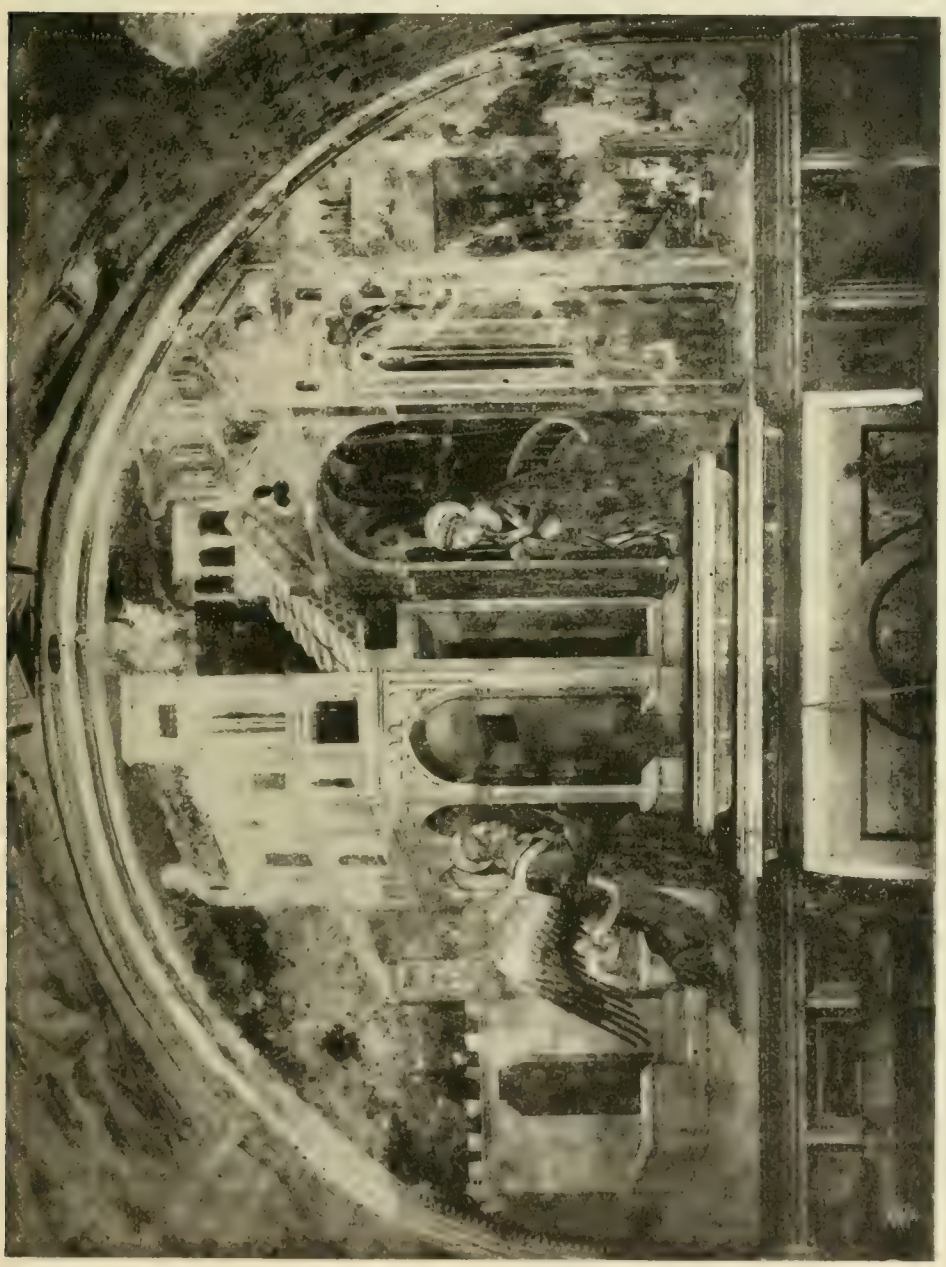


Fig. 1. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV. L'Annunziazione.

petto basso, e per gli altri due da una cortina bassa a merli guelfi, che a sua volta rinchiude un altro recinto scoperto (la cinta castellata?), cui immette una porta chiusa con battenti a quattro scompartimenti, con modanature nelle cornici marmoree e nelle mensole simili a quelle che si riscontrano in altre porte dell'epoca (cfr. a Roma, la porta della

casa degli Anguillara, la porta della casa detta di Stefano Porcari; a Subiaco la porta di Santa Scolastica; e in Abruzzo: la porta del Castello di Celano, altre a Moscufo, ad Aquila, a Tagliacozzo, ecc.).

Fig. 2. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV. La Gloria.

Il colore predominante della rappresentazione è il colore rosso, che è la tinta generale del fondo.

La *Gloria*, gli *Evangelisti* e i *Dottori*. — Ancora qui la tinta fondamentale è la rossa, qua e là scolorita per l'umidità.

La *Gloria* (fig. 2). — Per quanto i canoni della gerarchia celeste appaiano, con esempio non infrequente anche in epoche più ligie alla tradizione ieratica, o spostati o spezzati, pure il pittore si tiene con

Fig. 3. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV. Particolare della Rosa Celeste.

accurata fedeltà ai dettami che dalla teologia erano passati nell'arte, ed assunti a dignità di scienza. Si nota la *summa hierarchia*, stretta attorno al Salvatore, chiusa nella fascia di tasselli romboidali, tutti lumeggiati dai colori dell'iride, e simili, come le penne delle ali degli angeli, a scaglie di pesce. Interessante è la *media hierarchia*, ove le *potestates* e le *dominationes* volano a gruppi alternati di tre a tre:

mancano — o per lo meno non se ne scorgono gli attributi — gli *arcangeli* e i *principatus*: fuori dell'orbita, gli *angeli* (dei quali taluno in un volo calmo e dignitoso) sollevano a Dio le anime dei beati (fig. 3).

La testa del Cristo è volgarissima; la sua figura, senza significato, non ha da invidiare a quelle della Vergine e dell'arcangelo Gabriele sulla parete murale: nè gli elementi stilistici sono diversi: e nelle pieghe del manto, per quanto necessariamente più ampie, ritroviamo la medesima fattura. I capelli e la barba del Cristo sono rossi, come quelli della Vergine e dell'Arcangelo nell'*Annunziazione*, e come quelli degli angeli nella rosa celeste. Ma le figure di questi ultimi non difettano di proporzioni (la figura del Cristo, benchè seduta, appare tozza), e nemmeno di grazia. Le anime nude, giunte le mani a mo' di oranti, — per quanto di tratti duri, quasi lignei, hanno, talvolta, un vivo accento di sentimento.

Stride la disposizione delle tinte secondarie. Accanto al bianco delle vesti preparato su terre rosse o verdi, vi hanno alcune ali in cui gareggiano tutti i colori; nei visi le carni sono rossastre: scorretto è il disegno delle mani e dei piedi, che sembrano tagliati sulla carne da un sol colpo di forbice. Un tipo gotico conservano le ali, per quanto il lembo di esse tenda ad arrotondarsi.

I *Dottori* e gli *Evangelisti* sono disposti a due a due sulla vôlta: quattro di qua, quattro di là della ruota celeste.

S. Matteo (fig. 4). — È seduto dinanzi ad uno scrittoio: nel secondo piano dello scrittoio è il libro, d'onde l'Evangelista riporta sulla carta. Lo scrittoio è rivolto di tre quarti nella parte anteriore: due colonnine di metallo sorreggono questa parte anteriore della tavola, su cui è il calamaio, aperto. Notinsi i capelli a ciocche come manipoli sulla fronte del Santo e nella barba, spartiti sulla testa come quelli dell'Angelo nell'Annunziazione. Notinsi le pieghe dure, quasi cartacee del manto, gli orli forti delle maniche: notinsi i piedi e le mani tagliate di un sol colpo, le unghie quadre, le nocche delle dita evidenti. L'angiolo è una figura goffissima, tutta accesa di rosso. Il nimbo è ancora antiquato.

S. Gerolamo (fig. 4). — Il Santo [1] è in atto di temperare la

[1] Tutto fa credere debba trattarsi di una rappresentazione di *S. Gerolamo nello studio*. Tuttavia mantengo dubbia l'identificazione. In primo luogo, manca l'attributo del leone, in quel tempo già fissato nell'iconografia del Santo. In secondo luogo, fuori del campo dell'edicola, anzi dall'altra parte della ruota degli angeli, e non in rispondenza con nessuna delle altre figure di santi, che hanno

penna, seduto sotto un'edicola di una struttura assai diversa dalla precedente, sormontata da un tetto a spiovente, con lavagne e cana-

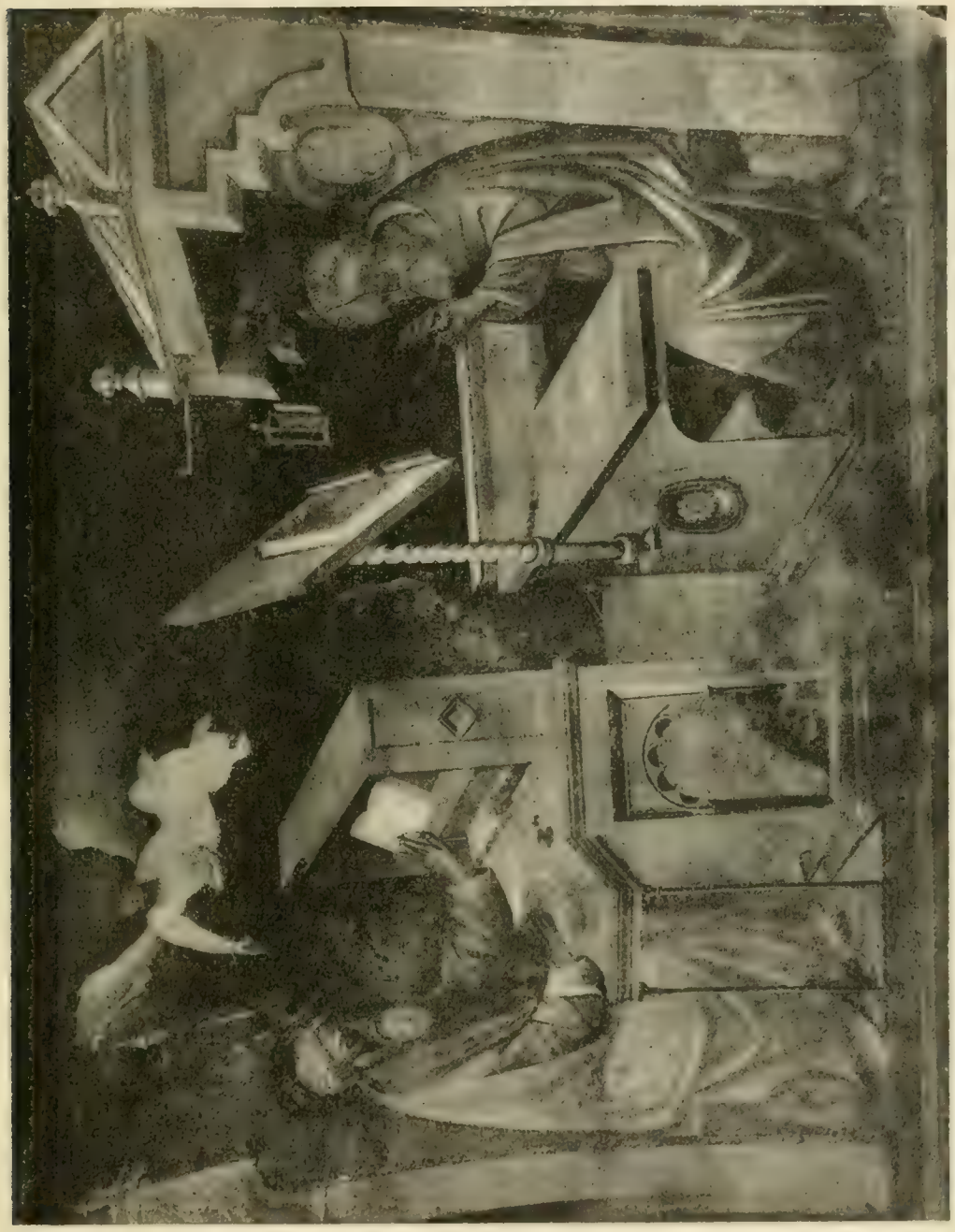


Fig. 4. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV.
S. Matteo. S. Gerolamo (?).

letti. Dinanzi al Santo un leggìo gira lungo una spirale di cui è ap-

---

ciascuno il tradizionale attributo (S. Luca il bue, S. Marco il leone alato), il pittore ha ritratto, con la cura di un perfetto animalista, un piccolo maiale. La scritta lungo la cattedra del Santo è illeggibile: saremmo dunque di fronte ad una rappresentazione di S. Antonio Abate? L'artista, per fretta o per ignoranza, avrebbe scambiato e fuso elementi iconografici diversi?

pieno visibile il meccanismo. Davanti al Santo pende una lanterna, un libro aperto è sulla cattedra: un altro chiuso è sul leggìo.

È la prima figura di santo che non ci appaia sotto tinte chiare.

Fig. 5. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV.
S. Ambrogio, S. Giovanni.

S. Ambrogio (fig. 5). — È una figura quasi distrutta dalle lesioni del muro e dalla caduta dell'intonaco. Vi predominano le tinte gialle e violette. È interessante l'architettura dell'edicola sotto la quale il Santo è seduto, e dove si vedono a un tempo timpani, cuspidi, ed opera musiva, reminiscenze gotiche e d'arte romana.

S. Giovanni (fig. 5). — È la figura più danneggiata della vôlta. La testa del Santo ha un certo carattere: notevole il ripetersi di ele-

menti già noti (modo di spartire i capelli sulla fronte, forma dell'orecchio, ecc.).

Il disegno dell'aquila, simbolo dell'Evangelista, è faticoso, ma

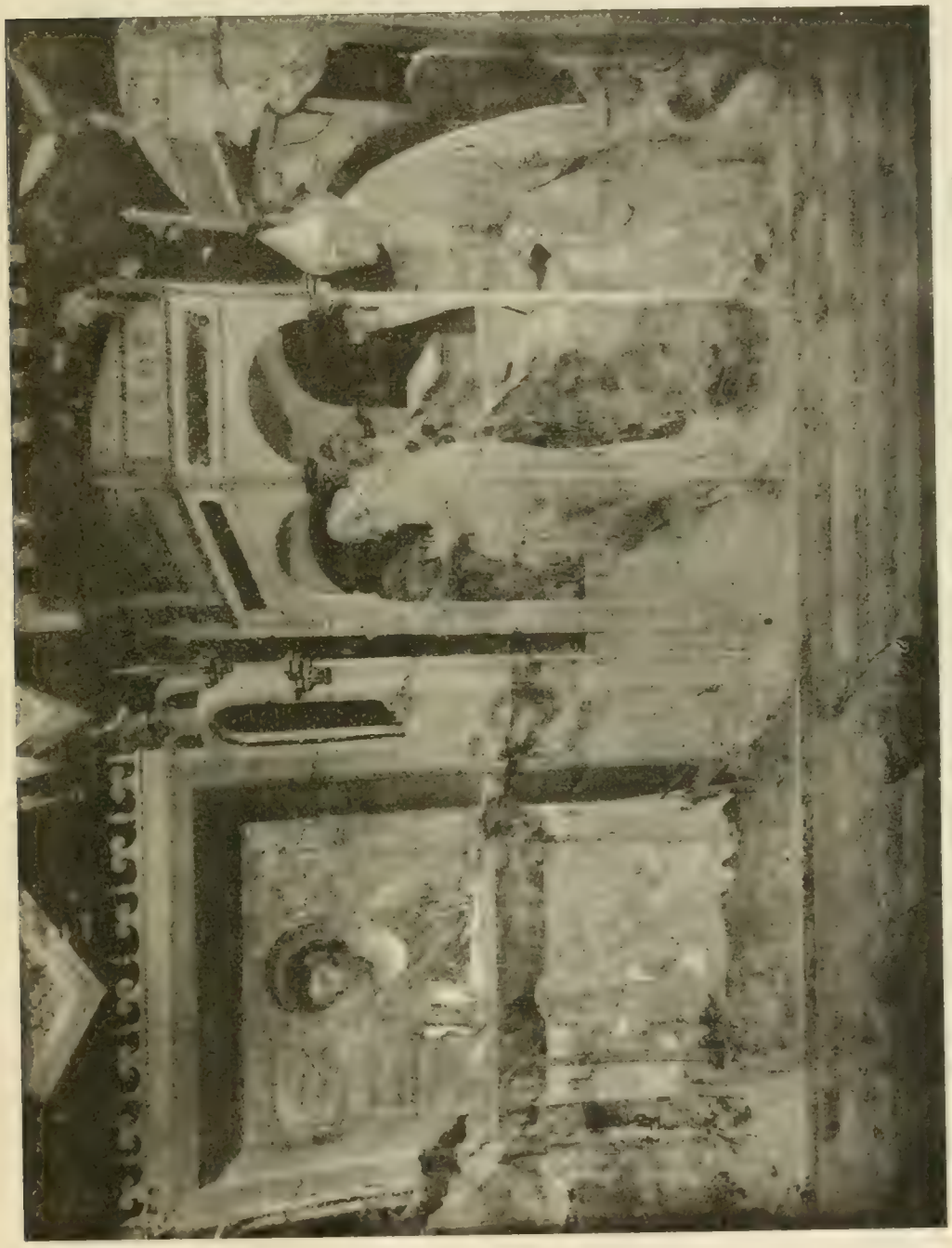


Fig. 6. — Rioreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV.
S. Luca. S. Benedetto.

non infelice: interessantissima è l'edicola, questa volta a cupolino, sorretta da colonnine metalliche che partono dai lati della cattedra. E gli elementi metallici sembrano sovrabbondare, anche nell'ornamentazione della cattedra. Ligneo è il leggìo a due facce, di fattura elegante, forte e massiccio.

S. Luca (fig. 6). — In abito romano, con clamide e toga. Il tavolino è assai semplice, un cavalletto da disegnatore. La faccia dell'edicola è sormontata da una merlatura di gigli, un po' sbassati; sono

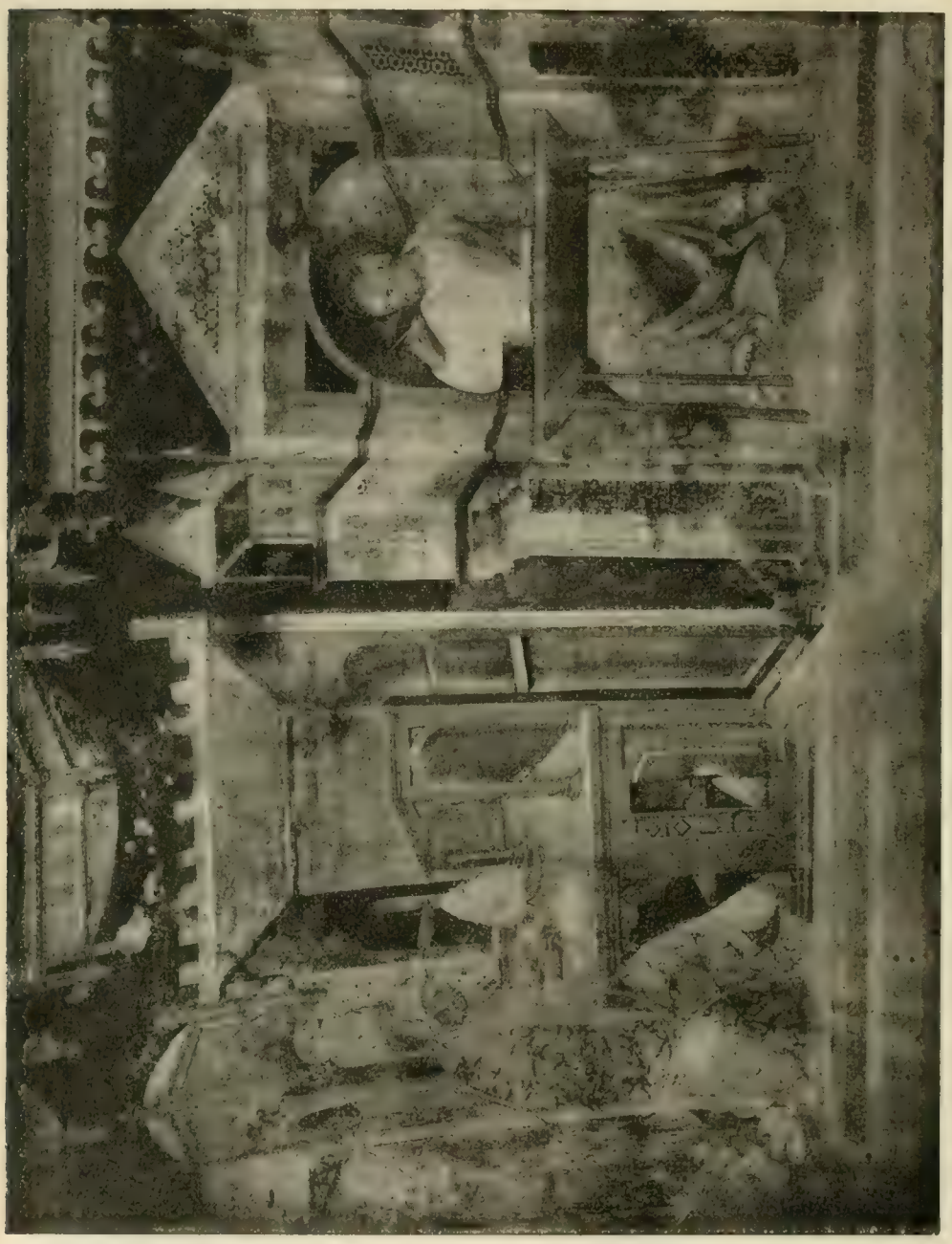


Fig. 7. — Riofreddo: Oratorio dei Colonna: Affreschi del secolo XV.
S. Gregorio. S. Marco.

curiosissimi, per l'incrocio di forme cuspidali, i due lati della edicola. Nella figura, guasta in molte parti, notevoli le mani simili a quelle delle altre figure osservate dianzi.

S. Benedetto (fig. 6). — È la scena di S. Benedetto che discaccia le peccatrici, secondo i noti caratteri tradizionali della rappresentazione. È la prima volta che il pittore tenta una scena dram-

matica. Una delle figure (quella della donna diritta di prospetto) ha effettivamente una significazione propria e caratteristica.

S. Marco (fig. 7). — La figura è romana, come quella di S. Luca, e classico è l'acconciamento. La tavola è anche qui un cavalletto leggero. Ma la figura, con capelli leggeri, barba accurata, occhi intensi, è piena di dignità. L'architettura è, secondo il solito, un misto di elementi classici e gotici: notevole anche qui la finta opera musiva; ma a tasselli neri e bianchi, alla fiorentina. Appena e sommariamente accennato, è a piedi dell'edicola l'attributo del leone.

S. Gregorio (fig. 7). — Il Santo è nel suo studio, davanti allo scrittoio e sotto il trono pontificale. Ha posata la tiara sullo scrittoio, ed ha in capo il camauro: in una mano il pennello, nell'altra la penna: scrive e minia. Siamo di fronte alla figura più significativa di tutte le rappresentazioni e forse a un ritratto. La sopravveste è violetta, a risvolti gialli: del mobilio, notevole la sedia a braccioli di metallo incurvato disposti diagonalmente. Nello scrittoio è aperto a metà uno sportello laterale: veggonsi due libri e rotuli di pergamene.

La decorazione. — La decorazione, la quale lungo la base dell'affresco di fondo e a' piedi delle pitture della vôlta è a finte lastre quadrangolari di porfido e di serpentino, ha un proprio carattere lungo le pareti. Essa simula un cortinaggio, al modo della *vela* alessandrina usata nelle basiliche cristiane ([1]). La tinta di queste decorazioni parietali è generalmente morbidissima, tenera. Di un giallo ocra sulla parete della porta, si conserva a tinte verdognole, gialle e bianche sulla parete di destra: dalla parete sinistra il fondo è bianco o verde o giallo, con larghi fiorami ricamativi sopra, e le lettere gotiche *a c d* (*Antonius Columna dominus*).

Carattere peculiare è quello del ricamo: un ricamo a punto raro, con disegni leggeri ed elementari: a ruote, a foglie semplici, allo schema di piccoli fiori di rosa o di dalia.

***

L'autore?

Si tratta di un solo, o di più maestri?

Confesso di essere venuto alla conclusione dell'unicità del maestro dopo un esame lunghissimo, il quale però mi ha convinto essere di pochissimo rilievo le differenze, che a prima vista possono anche ap-

([1]) A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I, p. 216.

parire profonde, tra le diverse parti dell'opera, e che questa è guidata non soltanto da un pensiero e da una concezione artistica individuale, ma da una maniera di disegnare e di colorire sempre costante. Volta per volta si è discorso del carattere dei visi; del modo di panneggiare; di disporre le estremità, i capelli o le barbe; per avere ancora un dato più sicuro si confrontino tra loro le teste delle varie figure rappresentate, e se ne dedurrà che l'artista, per norma costante, soleva far teste piccole, oblunghe, molto sviluppate nella zona cranica frontale e assottigliantisi verso il mento.

Posto che uno sia l'autore; quale è il nome?

La risposta è impossibile: anche in via di ipotesi. Siamo di fronte ad un eclettico: il quale tituba fra l'antico e il nuovo: risuscita le forme del gotico grottesco, e intanto guarda con meraviglia al costume, e si indugia nello studio del movimento e del nudo.

Certo chi guardasse soltanto ai caratteri estrinseci (architettura, costume, mobilio), potrebbe pensare a un maestro settentrionale [1].

Per quanto il fondo del paesaggio sia probabilmente locale, e tratto dal vero, è un fatto che l'aggrovigliamento delle fabbriche nell'affresco dell'Annunziazione richiama la Presentazione al tempio di Altichiero nella cappella di S. Giorgio a Padova. Certo, il Maestro di

[1] O anche addirittura a un oltramontano. Sulle origini dell'arte francese possono consultarsi i recenti articoli di Henry Bouchot, *L'esposizione dei primitivi francesi e i suoi risultati* (*L'Arte*, Anno VII, pp. 223-240), e *Le Parement de Narbonne*; *le Peintre Jean d'Orléans à Paris* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, pp. 5-26). Interessa anche, per i possibili rapporti dell'arte italiana con la francese, o con la fiamminga discesa per la via di Francia, l'articolo di Salomon Reinach, *Deux miniatures de la Bibliothèque de Heidelberg attribuées à Jean Malouet* (*Gazette des Beaux Arts*, 1904, pp. 55-65). Certo, a parte esagerazioni e generalizzazioni, è un fatto che alla Corte del duca di Berry lavorarono pittori italiani, francesi, borgognoni, e fiamminghi, ed è quasi impossibile che uno scambio di sentimenti e di forme non sia avvenuto tra tutti quegli artisti. In fine i *libri d'ore* miniati a quella Corte sin dai primordî del secolo XV, dovettero essere molto diffusi in Italia, come venne per ultimo dimostrato dal Bouchot, nel suo scritto su « L'ouvraige de Lombardie » (*L'Arte*, VIII, p. 18-32), dove l'acutissimo studioso francese esamina il codice delle *Très riches Heures* di Chantilly, e in genere tutti i prodotti di « un certo qual compromesso tra le opere francesi e le italiane » di una reciproca compenetrazione e di un accordo, del quale egli vede le origini intorno all'anno 1380. Il duca di Berry, il duca di Borgogna, i papi di Avignone avrebbero preparato questo movimento, mandando i proprî artisti in Italia e accogliendo in Francia gli artisti italiani. Il Bouchot ha raccolti i suoi studi nel volume: *Les Primitifs Français*, Librairie de l'art ancien et moderne. Paris, 1904.

Riofreddo sembra, in qualche punto, aver tentata la caricatura del grandissimo veronese; quando arrischia la crociera gotica e la prospettiva in fuga degli archi acuti, gli manca lo slancio e cade a terra. Nel costume, il *balzo* che nasconde i capelli della Vergine è comune ai pittori dell'Italia settentrionale (1). Il mobilio, così diverso dal mobilio e dalle consuete cornici adoperati in tutti gli affreschi dei trecentisti, dal cosidetto *Trionfo di S. Tommaso* nel Cappellone degli Spagnuoli in poi, rammenta quelli scolpiti sotto le arche sepolcrali dei Dottori degli studi universitarî, a Modena, a Bologna, a Parma. Per quanto guasto e corroso, ricordo quello che, nel chiostro del Santo a Padova, è scolpito sotto il sepolcro di Niccolò da Monselice (2), lettore di chirurgia in quello studio († 1407); e che rammemora da vicino la base dello scrittoio figurato innanzi a S. Gregorio Magno nell'oratorio di Riofreddo.

Ma non debbono scambiarsi queste coincidenze affatto estrinseche con lo stile. Tuttavia, indugiandoci ancora nell'esame generale, è a notare che il Maestro adatta con passione e anzi con trasporto, forme gotiche; ma le adatta e le trasforma a modo suo. Egli spiana cuspidi e pinnacoli, vi sostituisce a volta fastigi triangolari: accetta il gotico, ma lo incurva, lo tramezza. È questo un fenomeno comune nei maestri romani o che fiorirono in Roma nel secolo XIV e nella prima parte del XV. Sugli inizi del secolo XV si ha una riprova della povertà delle convinzioni gotiche degli scultori romani nel sepolcro del cardinale Filippo di Valois-Alençon, dovuto a *Magister Paulus*, a Santa Maria in Trastevere (3): un altro piccolo esempio ne offre, nella costruzione del trono del Cristo, la tavola di Antonio di Alatri, nella Galleria Corsini.

Un altro caratteristico gusto dei marmorari romani e della scuola pittorica che continuò le tradizioni di Pietro Cavallini si rivela nel pittore di Riofreddo, nella predilezione dell'opera musiva che è diffusa

(1) G. Bariola, nell'accuratissima illustrazione del « Quaderno di disegni del secolo XV, di un maestro dell'Italia settentrionale » del Gabinetto Nazionale delle stampe di Roma, pubblicato nel vol. V delle *Gallerie Nazionali Italiane*, ricorda il costume del *balzo* nella pittura veronese di Altichiero e dei seguaci, negli affreschi degli Zavattari nella cappella della regina Teodolinda nel Duomo di Monza. Importa tuttavia notare che lo stesso costume vedesi anche in talune delle figure attribuite al Guariento negli Eremitani di Padova, e nelle sculture del Baboccio da Piperno a Napoli.

(2) Gonzati, *La Basilica di S. Antonio a Padova*, II, p. 112.

(3) È interessante leggere il giudizio che, a tal proposito, ne dava, nel 1857, Camillo Boito. Vedi: C. Boito, *Architettura del Medio Evo in Italia*. Milano, Hoepli, 1880, p. 180.

in ogni parte della decorazione adottata e nell'architettura del dipinto. Onde si conclude che, pur facendo luogo — se è anche il caso — ad elementi di rappresentazioni a tipo (diremo in modo generico) settentrionale, il maestro resta essenzialmente romano, cioè educato all'arte su un fondo di tradizioni romane, a Roma o nella provincia.

Romani infatti sono altri caratteri, come la clamide che indossa S. Luca, che sembra la toga di un antico console o di un senatore. Romano è altresì il gusto, più caratteristico in Roma durante il Trecento che nelle altre parti di Italia, di dare ai capelli biondi la tinta accesa di una fiamma. È una maniera che dal Cavallini e dai suoi allievi alla scuola alatrina perdura ininterrotta. Scendendo più in là nell'esame, si riscontrano facilmente nella Vergine, nell'Arcangelo, nelle figure delle peccatrici discacciate da S. Benedetto, i tipi etnici dell'alta Sabina: sono modelli trovati sul posto, e figure familiari al pittore. All'istesso modo, nel paesaggio dell'Annunziazione, potrebbe in parte ritrovarsi la rocca del signore del luogo. Non si esclude con ciò la possibilità, per questa o per altre delle figurazioni, come sopra si è dimostrato, e come si dirà ancora, della conoscenza, per parte del Maestro di altri esempi artistici e di altre fonti; ma si asserisce soltanto che il fondo della cultura artistica è romano, o, che è quasi lo stesso, locale.

Però, sul principio del secolo XV, dire soltanto che un artista è romano, significa definirlo per metà. I rari e rozzi scultori del secolo XIV romani o che lavorarono in Roma furono sempre in relazione con i toscani: toscani i pittori che in quel secolo vennero a Roma. Con Martino V, gli artisti di Firenze portano il Rinascimento. Ne sentì l'influsso il maestro di Riofreddo?

Senza fare per il momento questione di data o di documentazione storica, l'esame stilistico conduce senz'altro all'affermativa. Il pittore di Riofreddo, paesano per istinto e per tendenza, non è ignaro dell'insegnamento dei fiorentini. Chi abbia sott'occhio i dipinti di Fra Lorenzo Monaco, e, più particolarmente certi atteggiamenti delle figure e il modo di tagliar le vesti, specie sui lembi, che si ritrovano nella *Incoronazione della Vergine* che è agli Uffizî [1], sente che tra le due maniere vi ha una lontana, forse non diretta, aria di famiglia. E bene osservando la rosa celeste nell'affresco sulla volta dell'oratorio colon-

[1] V. anche la Madonna della R. Pinacoteca di Bologna, attribuita a Lorenzo Monaco. Cfr. Pietro Toesca, *Nuove opere di don Lorenzo Monaco* (*L'Arte*, anno VII, pp. 171-74); e, lo stesso, *Ricordi di un viaggio in Italia* ne *L'Arte* del 1903.

nese a Riofreddo, e più ancora la veste dell'Arcangelo nell'Annunziazione, lumeggiata di piccole fiamme d'oro, il richiamo al sentimento artistico di Fra Lorenzo Monaco appare ancora più evidente. Non mancano infine anche altri raccordi con maestri fiorentini.

Anzitutto, nei toni delle tinte più chiare, come, ad esempio, nel giallo e nel verde tenero, che riportano al gruppo cui fa capo Masolino da Panicale, e per certo modo ai maestri della cappella del Duomo di Prato, ora dal Sirèn attribuita ad Andrea da Firenze (1). Tuttavia, ciò che più direttamente ha fermato la nostra attenzione, è la decorazione parietale.

Descrivendo, tentammo di darne, in modo generale e approssimativo, l'idea. Ma certo si è che la decorazione, e per il gusto e per la disposizione, riconduce direttamente a quanto venne usato da Masolino medesimo, o dai suoi seguaci, a Castiglione d'Olona, nella Collegiata, e anche a Roma, negli affreschi di S. Clemente. In questa basilica, nella cappella di Santa Caterina, appartiene evidentemente a Masolino l'affresco della seconda semilunetta a sinistra, rappresentante S. Caterina in carcere, la conversione e il martirio dell'imperatrice. L'affresco non è, avuto riguardo ai gravi restauri sofferti dalla cappella, tra i più danneggiati, e il disegno della tunica dell'imperatrice è abbastanza conservato. Ora quella trama sottile, quella disposizione, a disegno di merletto e ad opera quasi d'ago, sulla stola, è di quel gusto e di quella maniera che caratterizzano la decorazione parietale nei dipinti dell'oratorio di Riofreddo.

Concludendo: vi è nel Maestro di Riofreddo una spiccata tendenza verso la scuola novatrice toscana, già discesa nel Lazio.

Immaginate un pittore, giovine, ardente d'ingegno; il quale nel primo ventennio del secolo XV venisse educato, alla maniera imperfetta di una scuola ridotta allo stremo dalla decadenza, in Roma, o nella provincia, e poi, d'un tratto, in Roma avesse occasione di mirare la grande rivelazione di Masolino, e non vi sarà difficile intendere quale rivolgimento dovesse accadere nella sua psiche artistica, e come egli, nell'incertezza della sua cultura e nella scarsa conoscenza

(1) Oswald Sirèn, *Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco* (*L'Arte*, anno VII, pp. 337-355). Il Sirèn raccoglie un notevole numero di umili maestri (Lorenzo di Niccolò, Andrea di Giusto, Bicci di Lorenzo, ecc.) che si riannodano al Pittore degli Angeli. Occorre tuttavia ripetere che la relazione del Maestro di Riofreddo coi rappresentanti di questo gruppo è più assai di sentimento che di forma.

di mezzi tecnici dovesse rendere nel dipinto la transizione, e se più piace, la transazione che nel suo spirito veniva operandosi tra l'antico e il nuovo. Così è che nel Maestro troviamo un fondo di cultura trecentistica romana su cui operò il rinnovamento toscano. Ciò premesso, hanno secondaria importanza — nell'esame dello stile in senso proprio — le reminiscenze e i raffronti che in certe particolarità (paesaggio, architettura, mobilio) riportano all'arte del Nord. Sono — si è notato — elementi estrinseci non in relazione diretta con la maniera di esecuzione: provano tutt'al più l'ardore con cui l'arte tendeva al nuovo. Il Maestro può bene avere ripreso questi elementi da libri di disegni, codici miniati, ecc. Più volte, anzi, mi è occorso di chiedermi se taluna delle figure dei Santi sulla vôlta non sia stata riportata da qualche pagina miniata. Queste traduzioni libere, in ispecie da quaderni di artisti dell'Italia settentrionale, dovettero essere assai frequenti, sul principio del Quattrocento, tra i pittori dell'Italia centrale e meridionale. Ma non bisogna scambiare tali predilezioni del gusto con le derivazioni e le parentele artistiche; perchè ciascun artista, quando fu a tradurre, tradusse nella propria lingua secondo le inflessioni del dialetto natìo e le inclinazioni e la maniera della propria scuola, di modo che si arricchì la materia della composizione, ma la forma, fosse essa romana, umbra o toscana, rimase intatta.

Così successe del Maestro di Riofreddo, il carattere del quale resta segnato dall'iniziazione alle tradizioni d'arte locali, e dal perfezionamento secondo sentimenti e espressioni derivategli dal contatto coi novatori fiorentini.

***

Le relazioni — dianzi affermate — del Maestro di Riofreddo con l'arte di Masolino da Panicale, più che importanza stilistica, hanno importanza storica e cronologica.

Poichè pare evidente, anche per l'origine artistica assegnatagli, che il Maestro di Riofreddo abbia veduto Masolino in Roma, resta a conoscere quando l'incontro dei due pittori sia avvenuto.

Il Vasari scrisse che, avanti di dipingere nella cappella Brancacci al Carmine, Masolino fu a Roma e « mentre che vi dimorò, fece la sala di casa Orsina vecchia in monte Giordano ».

Quei dipinti sono andati perduti; ma è da osservare, come notò anche il Milanesi [1], che il medesimo Vasari, nella vita di Tommaso

[1] Cfr. *Le Vite*, ed. Milanesi, vol. II, p. 264, n.,

detto Giottino, assegnò a quest'ultimo gli affreschi nel palazzo di Monte Giordano.

Saremmo quindi di fronte ad una confusione biografica, resa più probabile dalla omonimia dei due artisti fiorentini, e dal fatto che il Vasari — il quale dovette conoscere della venuta di Masolino a Roma — trascurò affatto di considerare la parte, che questi ebbe, nella esecuzione degli affreschi della cappella di Santa Caterina o della Passione in San Clemente.

Per quanto riguarda la cappella di Riofreddo riassumiamo ora dall'esame e dal confronto dei documenti:

I) La cappella venne fatta dipingere nel 1422. Lo attesta la data riportata dall'architrave, e la sigla del committente, che, come si è dimostrato, fu Antonio Colonna, signore in quegli anni del feudo (p. 288 n. 1 e 2). Ora è a notare che nell'estate del 1422, Martino V si trovava a villeggiare a Tivoli [1]; e poichè il pontefice era parente e protettore del committente, e al pontefice medesimo si riannoda la prima importazione dell'arte nuova in Roma nei nomi di Masolino, di Masaccio, di Gentile da Fabriano e di Pisanello, e la terra di Riofreddo dipendeva dalla diocesi vescovile della città allora abitata dal pontefice, ed era feudo della famiglia d'onde questi era uscito, parrebbe piuttosto un'audacia che uno scrupolo il tenere estraneo il Maestro al movimento artistico iniziato da papa Martino dopo la sua venuta da Firenze, e alla sua opera innovatrice.

II) A Riofreddo aveva stanza l'ordine di *Sant'Ambrogio ad Nemus*, che vi possedeva l'antico edificio della chiesa e del monastero di S. Giorgio nella parte alta del paese, nel luogo detto delle *quattro strade* ove si incrociano la via che attraverso l'abitato di Riofreddo si ricongiunge all'antica Valeria, quella per Arsoli che poi diverge verso Subiaco, l'altra della baronia di Subiaco, e la Carseolana verso l'Abruzzo. I documenti provano che quel monastero venne assegnato sul principio del secolo XV ai Benedettini di S. Ambrogio ad Nemus. L'ordine di S. Ambrogio ad Nemus trae la sua origine dalla bolla *Cupientes*, emanata da Gregorio XI ad Avignone il 3 dicembre 1375, su proposta dell'arcivescovo di Milano. Interessante è che, essendo affatto abbandonati nel 1395 il monastero e la chiesa di S. Giorgio a Riofreddo, Landolfo Colonna richiese a Bonifacio IX che vi fossero istituiti gli

[1] È datato da Tivoli, al 15 luglio di quell'anno, l'atto di concessione fatta dal pontefice al capitolo lateranense del castello di Frascati, e di una quarta parte del tenimento di Prata Porcia. (V. Lanciani, loc. cit., p. 387).

Eremitani di S. Agostino. La domanda, come risulta da documenti contenuti nelle schede del Garampi nell'Archivio Vaticano, non venne accolta (1), sì che troviamo i frati di Sant'Ambrogio ad Nemus a San Giorgio. L'oratorio dell'Annunziata veramente non venne in possesso dell'ordine dei Benedettini di S. Ambrogio se non più tardi, come già si è notato (2); ma ciò non toglie che non si possa stabilire una relazione tra i Colonna signori di Riofreddo, l'oratorio dell'Annunziata frescato nel 1422, il monastero di S. Giorgio e l'ordine dei Benedettini di S. Ambrogio ad Nemus. Per quanto non si tratti di circostanza determinante, non è da trascurare il fatto che, insieme con gli altri Dottori della Chiesa, sulla vôlta dell'Annunziata sono ritratti S. Ambrogio e San Benedetto, i due santi dell'Ordine. Raccolgo infine una notizia che mi viene oralmente riferita, secondo la quale, a Riofreddo, nella chiesa di San Giorgio, sarebbero esistiti fino a pochi anni fa, e cioè fino alla distruzione di quell'edificio (3), degli affreschi simili a quelli del-

(1) Il volume dell'Archivio nel quale era la bolla originaria del 1395 andò perduto; ma il Garampi lasciò tra le sue schede un largo sunto di un'altra bolla del 1402, insieme con la notizia del rescritto negativo, riguardo alla pia intenzione di Landolfo.

Anno 1402 — Episcopo Tiburtino mandat quatenus parochialem ecclesiam sancti Georgii prope castrum Rivifrigidi Tiburtine diocesis assignet pro usu et habitatione perpetuis sex vel saltem quatuor fratrum ordinis Heremitarum sancti Augustini, postquam per Landulphum de Columna dominum dicti loci fuerit pro substentatione dictorum fratrum sufficienter dotatum, curamque animarum ipsius extinguat et transferat ad ecclesiam sancti Nicolai in dicto castro sitam...; et certa bona ad ecclesiam sancti Georgii spectantia dicto Landulpho et eius eredibus et successoribus in perpetuum suo demanio curie dicti castri auctoritate apostolica concedat. Non obstantibus etc. Datum Romae apud S. Petrum, 2° idus Februarii, an. nono. Fol. 36.

Ibid. fol. 122. Mandat eidem Episcopo ne procedat ad executionem huiusmodi litterarum, et factum revocet... — Altre notizie sulle vicende storiche del monastero di S. Giorgio a Riofreddo furono date da Antonio Sebastiani, nello scritto: *Cenno storico di S. Giorgio M.*, Tivoli, tip. Maiella, 1886.

(2) P. 288, n. 3.

(3) La distruzione di S. Giorgio, disabitato dai monaci in seguito alle leggi eversive, avvenne non molti anni fa, per l'opera barbara di un prete, che se ne asseriva proprietario. Quando le autorità governative vennero a conoscenza dell'atto vandalico, questo era già un fatto compiuto. Della chiesa e del convento restano in piedi soltanto i muri maestri ischeletriti. Secondo quanto me ne riferisce il lodato prof. Presutti, la chiesa, di costruzione cosmatesca nel *narthex*, conservava anche traccia di architetture più antiche, ed altri esempi dell'arte dei marmorari romani recava nelle due porte e nel tabernacolo del quale fu fatta una fotografia dal Moscioni (n. 5983 del catalogo tra le Fotografie dei marmorarî romani nei

l'Annunziata; e persone ancora viventi ricorderebbero le figure dei monaci chiusi nelle bianche vesti, ivi rappresentati a riprodurre le storie dell'ordine. Non è improbabile che, se queste pitture, come si afferma, erano coeve di quelle dell'Annunziata, ne sia stato committente lo stesso Antonio Colonna.

III) La basilica e il convento di S. Clemente in Roma appartenevano ai frati di S. Ambrogio ad Nemus. A mio parere anzi, come ebbi a notare altra volta, la circostanza che nella cappella di Santa Caterina sono riportate anche le storie di S. Ambrogio, ha diretta relazione col fatto dell'appartenenza della chiesa (1). E dall'ordine di S. Ambrogio ad Nemus, fino al momento della soppressione, dipesero così il convento di S. Clemente in Roma, come il convento e la chiesa di S. Giorgio, e l'oratorio dell'Annunziata in Riofreddo (2).

---

secoli XII-XIV). Questo tabernacolo di S. Giorgio è di quel tipo di cibori dei marmorari romani che ha il suo esempio più originale e più bello in quello di S. Lorenzo fuori le Mura in Roma, fatto costruire dall'abate Ugo nel 1148, e trovasi poi ripetuto sino nel secolo XIII, nelle cattedrali di Anagni e di Ferentino, in S. Andrea presso Ponzano Romano, a Bocca di Botte, nel Santuario della Mentorella presso Tivoli, ecc. (v. A. Rossi: *S. Maria in Vulturella*, Roma, Loescher, 1905, p. 35).

(1) La disputa ha assunto un'importanza primaria, in seguito ad un articolo pubblicato dal Wickhoff, anni or sono nella *Zeitschrift für bildende Kunst*. Il Wickhoff, credendo di vedere nelle rappresentazioni della cappella di San Clemente elementi artistici dell'Italia settentrionale, ed evidentemente postpisanelliani, spostò l'età della cappella a dopo il 1430. Avvalorava questa ipotesi il fatto (del resto, non determinato con tutta esattezza storica) che il cardinale Branda Castiglioni, titolare della basilica durante il pontificato di Martino V, era avversario del rito ambrosiano, e vivamente si oppose quando a Milano, nel 1440, lo si voleva sostituire al rito romano. Che il cardinale Branda Castiglioni sia stato il committente della cappella, sembra anche recentemente confermato (v. Romualdo Pàntini: *La cappella della Passione in S. Clemente a Roma*, in *Emporium*, Vol. XIX, p. 35 e segg.); tuttavia io non trovo nulla da aggiungere a quanto già scrissi allora (v. V. Leonardi: « Masaccio » in *Fanfulla della Domenica*, anno XXIV, n. 51) e cioè che « i fatti di S. Ambrogio furono dipinti nella chiesa di S. Clemente a Roma, non per fare omaggio a questo o quel cardinale, a questo o quel rito, ma per la più semplice ragione che quella basilica apparteneva allora ai frati dell'ordine di Sant'Ambrogio ad Nemus, ». Del resto, come appare anche dalla bolla di fondazione di Gregorio XI, i benedettini di Santo Ambrogio ad Nemus seguivano il rito ambrosiano, secondo quanto fu poi confermato da Eugenio IV, nel 1441.

(2) L'ordine venne soppresso nel 1643, con la bolla di Urbano VIII, *Quantum ornamenti*. La bolla *Quoniam*, di Innocenzo X, del 1 aprile 1645, conferma la soppressione. Questa ultima riferendo i monasteri appartenenti all'ordine dice: « ... et signaliter in Dioecesi Tiburtina scilicet in eadem civitate in loco Riofreddo, in eadem Diocesi, in loco Vicovaro, in eadem Dioecesi, ecc. ».

Da tutti questi fatti, dai rapporti artistici posti in rilievo, è confermata l'ipotesi di una relazione tra i dipinti della cappella dell'Annunziata in Riofreddo e quelli di S. Clemente in Roma. E come il Maestro di Riofreddo non può intendersi che quale un seguace di Masolino, ne deriverebbe che la cappella di S. Clemente sarebbe stata dipinta avanti il luglio 1422, termine *a quo* dell'esecuzione degli affreschi di Riofreddo.

Comunque, le congetture cui possono dar luogo le circostanze enunciate, dovranno portare nuovi elementi nelle ricerche e negli studi relativi alla cappella di Santa Caterina, a San Clemente in Roma. E come in quella cappella è misteriosamente sepolta la chiave d'oro del rinnovamento della pittura sui primordî del Quattrocento, saremmo sommamente lieti di avere recato altri dati alla discussione generale e alle indagini.

XXII.

« SAN GIROLAMO » DI MATTEO DI GIOVANNI.

Comunicazione di. Th. Neal. Cecconi.

(*Sunto*). — Il quadro datato e firmato così: *Opus Matthaei Joannis de Senis* MCCCCL XXII, appartenne alla Galleria Panciatichi ed ora si trova in una raccolta privata a Firenze.

Si potrebbe dubitare se nella lacuna del cartellino in corrispondenza della data vi fossero due X, od una sola; ma misurato il vuoto interposto fra la L e la prima X, riteniamo non improbabile che fossero due, e quindi la data dovrebbe leggersi 1492. Matteo dunque avrebbe dipinto questo quadro quando contava 56 o 57 anni, tre anni prima della sua morte.

Il quadro è su tavola di m. 1,65 × 1,18 e rappresenta il Santo in atto di scrivere. In basso a destra è un leone, che gli porge la zampa. Il Santo, com'è noto, fu rappresentato da Matteo in parecchie sacre conversazioni, come nel quadro n. 218 dell'Accademia Senese, in quello di Pienza, in un altro a S. Domenico in Siena (dove, per altro, il Santo è pregante e penitente) nonchè nella Madonna delle Nevi. Il tipo di tutti questi quadri si ravvicina al nostro; ma qui abbiamo una grandezza di carattere ed una ricchezza di rappresentazione, come non mai, credo, altra volta furon raggiunte da Matteo. Il bellissimo scrittoio di questo quadro si direbbe uscito dalla bottega dei Barile. Accrescono valore decorativo alla pittura tutti gli oggetti finamente riprodotti che occorrono per scrivere e studiare, libri, leggii, pergamene, calamaio, candeliere, forbici, lenti, orologio, nonchè la bella architettura del fondo. Finalmente la figura solenne, maestosa, piena di forza e di carattere del Santo attesta che l'artista era giunto veramente all'acme della sua arte. In questa bell'opera si fondono completamente tutti gli elementi del suo stile tolti in parte alla scuola

umbro-aretina (si vuole infatti ch'egli fosse figlio di uno stagnino di Borgo S. Sepolcro) e anche (cosa molto notevole) a quella di Firenze. Molti particolari del nostro quadro (candeliere, forbici, lenti, ecc.) fanno subito pensare al S. Girolamo del Ghirlandaio nella chiesa d'Ognissanti a Firenze. E noi dal paragone un po' attento delle due opere siamo venuti nella persuasione che Matteo abbia visto il S. Girolamo del Ghirlandaio (che è del 1480) prima di dipingere il suo quadro. Conviene però riconoscere che la ricostruzione dell'ambiente è più accurata e più piena in Matteo che in Domenico. Questi ha un po' troppo affastellato oggetti disparati, mescolando libri e commestibili. Matteo invece ha ordinato sapientemente e dipinto con finitezza quasi di miniatore tutto quanto occorreva alla vita di studio e di meditazione del Santo. E se ne riceve l'impressione d'una perfetta armonia. Inoltre, manca nell'affresco del Ghirlandaio il leone, il cui simbolismo è stato invece bellamente rinnovellato dal nostro Matteo.

Poco possiamo dire sulla provenienza di questo quadro: non conosciamo la chiesa o la cappella a cui fu originariamente destinato. L'archivio di casa Panciatichi è muto al riguardo di questo come di tutti gli altri quadri di quella Pinacoteca. Nella quale probabilmente passò verso il 1831 dalla villa Monte a Puliciano in Val d'Elsa: e vi rimase fino a questi ultimi tempi ignorato e negletto.

Noi crediamo che non si sia reso ancora piena giustizia al nostro artista così caratteristico e interessante, e in alcune cose sue, e specialmente in questa, veramente notevole. Quest'opera, oltre tutto, dimostra che l'arte senese in quel tempo, benchè non arrivasse all'altezza dell'epoca precedente, non era davvero così chiusa all'influenza d'altre scuole, nè così povera e stagnante come piace ancora a molti di ritenere.

XXIII.

LES TABERNACLES DES RUES DE FLORENCE.

Comunicazione del prof. comm. E. Gerspach [1].

(*Sunto*). — Il prof. Gerspach deplora che, mentre tanto si è discusso e si discute di palazzi, statue, bassorilievi, affreschi, ecc., ben raramente si sia parlato dei *tabernacoli* delle vie, tanto numerosi, e molti dei quali presentano notevole interesse artistico, come lo provano i nomi di qualcuno dei loro autori: i pittori Lorenzo de'Bicci, Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio, Andrea Del Sarto; gli scultori Donatello, Mino da Fiesole, Robbia, Gianbologna, ecc.

Dopo lunghi studî e ricerche, non soltanto negli archivi, ma anche sulle pubbliche vie, l'autore è riuscito a creare un movimento dell'opinione pubblica in favore dei tabernacoli, troppo a lungo obliati [2].

I tabernacoli risultano di tale insieme di applicazioni, da partecipare della architettura, della pittura, della scultura, e della metallurgica decorativa. Nessuna regione d'Italia ne possiede quanti la Toscana; nessun'altra città quanti Firenze. Cosiffatta abbondanza è dovuta non soltanto ai sentimenti della devozione e al gusto artistico per la decorazione esteriore, innato nei Fiorentini, ma altresì alle norme e consuetudini amministrative particolari della Toscana.

(1) Il prof. Gerspach avendo stampato il suo studio sulla *Rassegna Nazionale* del 1° dicembre 1904 (Firenze, anno XXVI, volume CXL, pp. 505-515), ci limitiamo a pubblicarne un semplice sunto.

(2) La comunicazione fatta al Congresso dal comm. Gerspach, gli ulteriori suoi studî e la sua geniale propaganda ebbero virtù di scuotere in Firenze e altrove l'apatia del pubblico e delle autorità, tanto che fu di recente nominata in Firenze una speciale Commissione, presieduta dal principe Tommaso Corsini, per lo studio di tutto ciò che si attiene ai tabernacoli delle vie della città e dei dintorni.

Il prof. Gerspach sta ora completando l'*Elenco de'tabernacoli di Firenze e dintorni*, che egli pubblicherà a parte.

Il più antico atto di conservazione e protezione dei tabernacoli, di cui si ha menzione, data dal 1571, ed è una legge del Senato fiorentino promulgata dal granduca Cosimo I; ma essa si fonda già sull'uso e sulla inveterata consuetudine della città, e si richiama quindi a precedenti e antichi ordini della Signoria della Repubblica. L'ultima disposizione fu firmata nel 1847 dal granduca Leopoldo II. Queste disposizioni, mai abrogate, sottopongono i tabernacoli al regime della servitù pubblica; e nessun proprietario, Stato, Comune, o cittadino, può smuoverli, distruggerli o trasportarli dalle pubbliche vie o dall'esterno degli edificî senza autorizzazione delle competenti autorità.

Il Gerspach passa quindi ad esaminare le molte distruzioni o guasti arrecati ai tabernacoli, nonostante le leggi in contrario, e, ricordate le antiche magistrature della Repubblica fiorentina, gli *Otto* (incaricati della pulizia, salubrità e decenza delle strade), invoca la difesa e la protezione de'cittadini stessi, costituiti in speciale *Società de'tabernacoli di Firenze.*

Circa l'origine dei tabernacoli, il Gerspach non ha rinvenuto alcun dato preciso: ma il loro estendersi data dalla eresia dei *paterini* e dalle predicazioni in Firenze di padre Pietro da Verona (1244), che esortò i cittadini ad affermare la fede, collocando le immagini sacre all'esterno delle loro abitazioni, agli angoli delle vie, e ad adorarle cantando le Laudi.

Rimasero tali simboli della fede cittadina anche dopo vinta l'eresia, e crebbero per effetto delle pestilenze: sulla terra privilegiata della Toscana anche le calamità contribuirono allo sviluppo delle arti! È alla peste che si debbono il meraviglioso tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele, e tanti altri, giacchè, essendo abbandonati da tutti i quartieri contaminati, i preti e i monaci costruirono cappelle e altari sulle pubbliche strade e vi collocarono sopra quadri e immagini, parte dei quali, anche dopo cessata la peste, rimasero e furono disposti in tabernacoli. Altri di questi furono poi eretti in ricordo di disastri, e per scongiurarne dei nuovi.

Il tabernacolo rispondeva al sentimento popolare, e perciò maggiormente si diffuse nei quartieri abitati dal popolo; e alla predilezione per essi il popolo fu guidato, oltrechè dai miti e buoni sentimenti della devozione, della pietà, e della riconoscenza, anche da quelli maligni della ostentazione, della vanità e della rivalità. Al movimento parteciparono i patrizî e il popolo, e in certi casi anche la lega del popolo riunito in gruppi di amici, confraternite religiose, associazioni, università di operai, arti e consorterie.

Quanto al *numero* de' tabernacoli, il Gerspach, pure non potendolo determinare con certezza — (perchè, avendo egli agito come semplice privato cittadino, non ebbe autorità sufficiente per arrivare al fondo con le proprie investigazioni) — lo indica nella cifra probabile e approssimativa di *cinquecento*.

Quali soggetti da riprodurre sui tabernacoli prevalsero l'immagine della Madonna col Bambino e dell'*Annunciazione*, essendo la Madonna il primo e principale patrono di Firenze, e considerandosi da tutti la sua immagine come il palladio della città.

Dopo ciò, il Gerspach passa in rapido esame i tabernacoli più antichi che rimangono, a partire dal XIV secolo in poi, e ne indica gli autori certi o probabili, dividendo quelli dipinti da quelli in scultura, i quali ultimi, egli avverte, ebbero virtù di giungerci, nel complesso, meglio conservati. E conchiude rinnovando il voto che l'iniziativa di privati cittadini suffraghi l'opera delle leggi e delle autorità e riesca a meglio tutelare per l'avvenire i preziosi avanzi di tante ingiustamente obliate opere d'arte.

XXIV.

LES BORDURES DES ACTES DES APÔTRES.

TAPISSERIES D'APRÈS RAPHAËL.

Comunicazione del comm. prof. E. Gerspach.

I.

Ce n'est pas, comme on le voit par ce titre, l'histoire de cette célèbre tenture que je me propose de retracer; elle a été faite souvent et, il faut bien le reconnaître, non sans des erreurs difficiles à expliquer.

L'une d'elles qui persiste, veut que la tenture ait été exécutée à Arras et que le nom d'*arazzi* donné aux tapisseries en général, a été créé à l'occasion des *Actes des Apôtres*.

Le savant Müntz a démontré d'une façon irréfutable que l'atelier de Van Aelst où les tapisseries furent fabriquées était non pas à Arras, centre important de manufactures, mais à Bruxelles.

L'expression *razzo* existait, du reste, en Italie au XVe siècle et peut-être auparavant.

Je l'avais relevé dans un discours contre le luxe prononcé par Savonarole en 1498 à la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur à Florence: « *ma le mura delle case loro tutte coperte di razzo e di tapeti e insieme alle mule tutte ornate* ».

Le mot était donc déjà dans l'usage, puisque le prédicateur l'employait dans une harangue populaire.

Depuis cette remarque, l'érudit professeur Jodoco del Badia, des Archives de l'État à Florence, a produit deux documents contenant non plus l'abréviation *razzo* mais le mot *arazzi:* l'un est une lettre écrite d'Espagne en 1446 par Lorenzo di Matteo Strozzi à sa mère Alessandra Macinghi à Florence, l'autre est une lettre venant de Bruges, adressée à Giovanni de' Medici à Florence.

II.

Les cartons de la tenture furent commandés en 1515 par Léon X à Raphaël.

Le 26 décembre 1518 la suite complète fut exposée à la Sixtine.

La tenture était composée de dix pièces [1]. Elles ont reçu des dénominations diverses et quelquefois même complètement erronées.

Voici les plus usitées et les plus rationnelles:

La Pêche miraculeuse.
La Vocation de saint Pierre ou *Paissez mes brebis.*
La Guérison du paralytique.
La Mort d'Ananie.
Élymas frappés de cécité.
Le Sacrifice de Lystra.
La Lapidation de saint Étienne.
La Conversion de saint Paul.
Saint Paul à l'Aréopage.
Saint Paul en prison ou *le Tremblement de terre.*

La tenture ne resta pas longtemps à la Sixtine.

En 1521 elle fut mise en gages; en 1527 elle fit retour au Vatican, et fut en partie volée pendant le sac de Rome par le connétable de Bourbon; en 1553 le connétable Anne de Montmorency fit restituer deux pièces au pape Jules III. En 1798 elle fut enlevée de Rome; Pie VII parvint à la faire rentrer au Vatican; les pièces qui manquaient purent être rachetées en 1808.

Au Vatican, les tapisseries occupèrent la Floreria, puis l'appartement de Pie V, et enfin Grégoire XVI les fit établir dans la galerie où elles se trouvent encore.

Vers la fin du XVIe siècle et au XVIIe la tenture fut exposée sous le portique de la basilique de Saint-Pierre, à l'occasion de la Fête-Dieu.

Toutes ces aventures ont causé des dommages à la tenture; la partie inférieure d'*Élymas frappé de cécité* fut brûlée en 1527, sans

[1] Dans son *Histoire de la vie et des œuvres de Raphaël*, parue en 1824 Quatremère de Quincy ne mentionne que sept pièces; le marquis de Laborde parle de onze pièces dans sa *Renaissance des Arts à la Cour de France*. Ce sont des erreurs.

doute avec l'espoir, qui fut déçu, de recueillir l'or que le tissu paraissait contenir en abondance.

Les bordures furent détachées, déchirées et coupées en partie; il est fort probable que quelques-unes aient été anéanties.

III.

Après ce préambule nécessaire, mais fort écourté forcément, j'arrive à l'objet principal de mon étude, aux bordures.

Du moment où un tableau ou une tapisserie est encadré, il est logique que le panneau soit pourvu de quatre bordures: une horizontale supérieure, une horizontale inférieure et deux verticales.

Dans les *Actes* la bordure horizontale supérieure n'a jamais existé; cette disposition tout-à-fait insolite ne peut s'expliquer; il est surprenant que personne n'ait relevé cette faute, car ç'en est une.

Les bordures horizontales inférieures sont complètes, sauf celle d'*Élymas* qui a été brûlée.

A l'exception de la bordure de *Saint Paul en prison* ou *Le Terremoto*, dont le sujet, sans importance du reste, est énigmatique, les autres représentent, sous l'aspect de bas-reliefs simulés en clair-obscur, divers épisodes de la vie du pape Léon X et de la vie de saint Paul.

Voici les sujets:

Sous *La Lapidation de saint Étienne*: l'entrée à Florence du cardinal Jean des Médicis comme légat du pape en 1492.

Sous *La Vocation de saint Pierre*: le pillage du palais des Médicis; la fuite de Jean des Médicis habillé en moine en 1494.

Sous *La Guérison du paralytique*: le cardinal Jean des Médicis est fait prisonnier à la bataille de Ravenne; il s'échappe de la prison en 1512.

Sous *La Mort d'Ananie*: le gonfalonier Ridolfi harangue les habitants de Florence; le cardinal Jean des Médicis entre à Florence en 1512.

Sous *La Pêche miraculeuse*: Jean des Médicis allant à Rome en 1513, après la mort de Jules II, pour assister au conclave; il est élu pape et reçoit l'hommage des cardinaux.

Sous *La Conversion de saint Paul*: Paul persécute les chrétiens.

Sous *Saint Paul à l'Aréopage*: saint Paul dans son atelier de tisserand; il est à Corinthe la risée des Juifs; il impose les mains aux convertis; il est au tribunal du gouverneur de l'Achaïe.

Sous *Le Sacrifice de Lystra*: saint Paul quitte Antioche; il prêche dans une synagogue.

Sous *Saint Paul en prison*: un personnage assis et un autre à genoux devant lui, tous deux vêtus à l'antique.

Le sujet qui était sous *Élymas frappé de cécité* n'a été mentionné dans aucun écrit du XVIe siècle, ce qui peut déjà prouver qu'on n'attachait pas une grande importance aux bordures, alors que les sujets des tapisseries provoquaient un grand enthousiasme.

Quelques bordures ont des lions et la bague aux trois plumes, l'un des emblèmes des Médicis.

Les compositions de ces divers sujets sont médiocres et parfois confuses. Les personnages de l'une à l'autre bordure sont à des échelles différentes; on s'accorde à croire que Raphaël est resté étranger à cette partie des *Actes*.

IV.

Je vais étudier les bordures verticales au point de vue de leurs qualités d'art, des places qui leurs ont été attribuées contre les tapisseries et enfin du nombre total nécessaire paur encadrer rationnellement toutes les tapisseries.

Le Vatican ne conserve que sept de ces bordures; elles sont à personnages en couleur d'après le naturel et à ornements; en chef elles portent l'écu à cinq boules des Médicis surmonté de la tiare pontificale et des clefs symboliques.

On les désigne par les sujets représentés:

Les Vertus théologales.
Hercule portant le globe terrestre.
Les Heures.
Les Parques.
Les Saisons.
Les Grotesques.
Les Grotesques.

Les deux dernières n'ont pas reçu de dénominations spéciales, et sont sans caractéristiques particulières.

Pour apprécier la qualité des bordures verticales, il convient de faire abstraction des morceaux qui ont été ajoutés postérieurement, soit à la suite de lacérations, soit en souvenir d'événements.

Ainsi vues, il est manifeste que plusieurs bandes ne peuvent être

attribuées à Raphaël, ni comme dessin, ni même comme inspiration.

Les Vertus théologales:

Elles montrent superposées et séparées par des consoles et des ornements: la Charité, l'Espérance, la Foi; les figures sont banales et dépourvues de sentiment; elles ne sont vraisemblablement pas de Raphaël.

Hercule portant le globe terrestre:

Hercule soutient fièrement le globe; à ses pieds, posé sur une sphère, un homme accroupi, qui peut être Atlas; au dessus du globe, un ange ailé et des génies soutiennent l'écusson des Médicis.

Cette composition, fort belle, est très probablement de Raphaël.

La bordure a été coupée au dessous du globe et remplacée par une pièce semblable, mais d'une coloration plus faible, cependant Hercule est encore d'une bonne facture.

Le bas de la bordure a également été enlevé; il a été remplacé par un ange à mi-corps tenant les armes de Montmorency et une inscription rappelant que le connétable a fait restituer au pape Jules III en 1553 une partie des tapisseries qui avaient été volées; ce morceau est des plus médiocres.

Les Heures:

La bordure est caractérisée par un cadran à vingt-quatre divisions horaires par des figures de femmes symbolisant les heures du jour et de la nuit, et par le soleil et la lune sous la forme de Phébus et de Phébé. La composition est très belle et bien pondérée; elle appartient certainement à Raphaël.

Les Saisons:

Elles sont figurées selon la coutume; quoique inférieures de qualité aux Heures elles peuvent avoir été inspirées par Raphaël.

On peut en dire autant des Parques. Contrairement à la tradition, elles ne sont pas représentées par trois femmes également vieilles et laides. La terrible Atropos qui coupe le fil est seule ainsi marquée; Lachesis dont la fonction est de filer les jours des humains, est entre deux anges, ni belle, ni laide. Clotho qui tient le fuseau est jeune, belle et gracieuse, comme il convient à la divinité qui préside à la naissance.

Cette aimable et spirituelle composition est gâtée par deux faunes, tissés postérieurement, qui au bas de la bande, soutiennent l'édicule où se tient Atropos.

Les deux bordures les Grotesques sont composées de vases, d'ornements, de figures humaines, d'animaux, d'édicules, etc.; elles sont très ordinaires et de l'un des moins bons collaborateurs de Raphaël.

Au bas de l'une de ces bandes se trouvent deux inscriptions. L'une est accompagnée de l'écusson de Montmorency et porte:

Urbe capta partem aulacrum a praedonib. distractorum, conquisitam Anna Mommorancius Galliae militae praef. resarciendam atq. Julio III P. M. restituendam curavit 1553.

L'autre inscription rappelle l'installation de la tenture ordonnée par Pie VII:

Magni Raphaelis Sanctii Urbinatis picturas textis aulacis expressas rubente Leone X P. M. ad Vaticani ornamentum Pius VII P. M. sumptu non exiguo redemptas et instauratas in splendidiorem locum artium commodiati collocandas mandavit A. MDCCCXIV.

Les *Grotesques* ont été jugés tellement secondaires, qu'on ne les retrouve dans aucune des répliques de la tenture, alors que les autres bandes verticales y figurent parfois.

Les bordures montantes des *Actes* ne résultent pas d'un plan d'ensemble raisonné ni comme choix des motifs, ni comme rapport d'échelle avec les sujets des tapisseries.

Qu'une seule bordure, les *Vertus Théologales*, soit dans le sentiment chrétien et que les autres tiennent du paganisme, il n'y a là rien de surprenant pour l'époque; c'était dans la coutume. La grande porte de bronze de la basilique de Saint-Pierre exécutée en 1447 par A. Filarete montre des sujets chrétiens encadrés de bordures avec Léda, Ganymède, Europe, etc.

Comme échelle, les bordures des *Actes* ne s'accordent pas entre elles. Les personnages des *Parques*, des *Vertus* et des *Saisons* sont de tailles sensiblement plus petites que ceux des *Heures* et d'*Hercule*, quoique les figures des tapisseries soient des mêmes dimensions.

En somme, il y a dans ces bordures des pièces remarquables; si elles ne sont pas, peut-être, de l'invention de Raphaël, elles sont dignes de lui. D'autres sont fort ordinaires, et on est surpris de les voir appliquées contre des tapisseries de la haute valeur des *Actes des Apôtres*, d'autant plus que l'Italie a toujours excellé dans l'art des bordures comme en témoignent les fresques de Giotto à Assise, celles de la chapelle dite des Espagnols à Florence et bien d'autres antérieures à Raphaël, ainsi que de son époque, particulièrement dans les Loges du Vatican.

V.

Malgré tout, les bordures verticales ont excité de notre temps une admiration exagérée, car on a été jusqu'à les considérer comme « le plus étourdissant triomphe de l'art décoratif de la Renaissance ».

Elles n'ont pas été jugées ainsi à l'époque de la Renaissance qui s'y connaissait cependant en art décoratif, ni après; bien plus elles paraissent avoir été tenues comme choses à peu près négligeables.

Les écrivains du temps et les documents d'archives sont enthousiastes pour les sujets des tapisseries et leur exécution textile, mais restent muets sur les bordures.

C'est à peine si dans l'inventaire des tapisseries dressé sous Léon X on trouve mention d'une seule bordure: *Hercule portant le globe terrestre;* des autres pas un mot.

Vasari ne parle des bordures que pour indiquer que Giovanni Francesco Penni dit Fattore a été d'un grand secours à Raphaël pour peindre les cartons *e particolarmente le fregiature.*

Puis nous avons le témoignage d'un artiste qui connaissait bien le Vatican, le cavalier Bernin. Appelé en France en 1665 par le roi Louis XIV pour dresser les plans d'une partie du palais du Louvre, Bernin fut accompagné par de Chanteloup, l'ami de Poussin et ancien maître d'hôtel du roi Louis XIII.

Chanteloup rédigea au jour le jour le *Journal du voyage* qui a été conservé. Au retour d'une visite à la manufacture royale des meubles de la couronne établie aux Gobelins, Chanteloup écrit: « En parlant des tapisseries, le chevalier a dit qu'on n'y doit jamais faire de bordures de fleurs ni d'autres choses éclatantes: que Raphaël a eu une grande considération dans celles qu'il a fait exécuter pour le pape, n'y ayant fait mettre aux bordures que de l'or ou du marbre afin que le trop grand éclat et la variété ne nuisissent pas au corps de la tapisserie et que la bordure ne sert que de terme et de finiment comme aux tableaux, qu'il faut dans tous les ouvrages donner les choses les plus dégagées de confusion et les plus nettes qu'il se peut, que ce précepte entre dans tout, même dans les affaires du monde ».

L'observation de Bernin ne peut s'expliquer que de deux façons: ou bien il a eu un défaut de mémoire, ce qui est peu probable, ou bien les bordures verticales qui sont bien « en choses éclatantes » avaient été enlevées.

Vers la même époque, de 1664 à 1673, les pensionnaires du roi de France à Rome copièrent les *Actes ;* ils négligèrent les bordures.

Au XVIIIe siècle on trouve les bordures dessinées dans un recueil de gravures de Volpato paru à Rome en 1776 sous le titre de *Loggie di Rafaele nel Vaticano.*

Le recueil est conçu d'une singulière façon; les planches sont composées au moyen d'éléments choisis dans l'œuvre de Raphaël, au Vatican, mais point, comme le titre le fait croire, exclusivement dans les Loges. Ainsi Volpato reproduit des tapisseries les Vertus, les Heures, les Saisons, Hercule, les Parques en les entourant de motifs absolument étrangers aux *Actes des Apôtres* dont le nom n'est inscrit ni dans les légendes, ni dans le texte, de sorte qu'on peut croire que ces dessins appartiennent aux Loges et non aux tapisseries; le graveur a poussé la licence jusqu'à supprimer l'écusson de Léon X et celui du connétable de Bourbon.

Au XIXe siècle Carlo Fea, président des Antiquités de Rome, dans son ouvrage sur les objets d'art du Vatican et du Capitole paru en 1819 dit simplement en parlant des tapisseries « quelques-unes ont des pilastres latéraux pleins de gracieux ornements, de figures et d'emblèmes; sur les bases sont en bas-reliefs, simulés en clair-obscur, des fastes de la vie de Léon X ».

VI.

A ma connaissance le premier auteur moderne qui est entré dans le détail des bordures verticales est Bunsen dans *Beschreiberung des Stadt Rome*, ouvrage collectif par Platner, Bunsen, Gherard Roeshel, paru de 1829 à 1832.

Le classement de Bunsen a été accepté par Passavant dans son *Raphaël d'Urbin*, éditions de 1839 et de 1856. De Passavant il a passé dans tous les autres écrits modernes sur les bordures, sans en excepter ceux des écrivains qui ont demeuré à Rome; les uns ont copié les autres, sans se donner la peine d'aller vérifier ce qui était à leur portée.

Bunsen a décrit les tapisseries et les bordures dans l'ordre où il les a vues lors de son séjour à Rome.

Il attribue les bordures verticales comme il suit :

A *La pêche miraculeuse:* les Grotesques.

A *La vocation de saint Pierre:* les Parques, les Saisons.

A *La mort d'Ananie:* les Vertus théologales.

Au *Sacrifice de Lystra:* les Grotesques.

A *Saint Paul à l'Aréopage:* les Heures, Hercule.

A *La lapidation de saint Étienne*, à *La guérison du paralytique*, à *La conversion de saint Paul*, à *Élymas frappé de cécité*, au *Terremoto* il ne donne aucune bordure.

Le *Terremoto* n'a que m. 0,83 de largeur; ce n'est en réalité qu'une bordure plus large que les autres, destinée à remplir le vide entre la tribune des chantres et la grille.

Les attributions de Bunsen, moins une seule, sont arbitraires. Il n'a pas réfléchi qu'à la Sixtine une bordure unique servait à deux tapisseries voisines et, qu'à cause de cette mitoyenneté il n'y a pas de motifs de donner la bordure à la tapisserie de gauche plutôt qu'à celle de droite.

Bunsen n'a pas suffisamment observé non plus que plusieurs bordures étaient simplement clouées contre la paroi et que d'autres étaient grossièrement cousues aux tapisseries.

Certaines, il est vrai, sont rattachées plus intimement à la tapisserie, mais l'auteur qui, comme la plupart des critiques d'art, était étranger à la technique des ouvrages qu'il décrit, n'a pas pu constater que ce rattachement était fait au moyen d'un point spécial appelé rentraiture qui permet d'incorporer à une tapisserie, une bordure fabriquée a part, sur un autre métier ([1]).

Le classement de Bunsen, admis sans discussion par les écrivains, n'a pas eu la même faveur au Vatican.

A la suite des remaniements effectués depuis son travail, plusieurs changements ont eu lieu dans les places des bordures. Ainsi les Heures qu'il donne à *Saint Paul à l'Aréopage* ont été mises contre la *Pêche miraculeuse;* dans les dernières modifications cette bordure des Heures n'est plus rapprochée d'aucune tapisserie, elle a été posée isolément sur l'une des petites parois de la galerie. Les deux Grotesques qu'il donne l'une à la *Pêche miraculeuse* et l'autre au *Sacrifice de Lystra*, ont été enlevées des places, où Bunsen les a vues et mises isolément sur les parois étroites de la salle.

La faiblesse des hypothèses de Bunsen est donc, je crois, démontrée.

([1]) La rentraiture est une sorte d'épissure comme en font les marins pour souder les fragments d'une corde. Le rentraiteur allonge par des additions les fils de la chaîne de la bordure et les fait pénétrer dans la chaîne de la tapisserie; de même pour la tapisserie par rapport à la bordure.

A l'exception d'*Hercule*, qui était déjà contre *Saint Paul à l'Aréopage* du temps de Léon X, on ne peut rien dire de précis sur les places primitivement occupées par les sept bordures qui subsistent. Il est évident qu'à la suite des vols et des changements dans la disposition de la tenture, des bordures ont été coupées, puis cousues, décousues, recousues, clouées sans autre préoccupation que l'effet décoratif de la paroi.

Les diverses combinaisons n'avaient en réalité rien de choquant, car aucune bordure n'est adéquate à une tapisserie, et les Vertus théologales, par exemple, pouvaient sans inconvénient être substituées aux Parques, et réciproquement.

VII.

Quel était le nombre de bordures verticales nécessaire pour encadrer rationnellement les *Actes des Apôtres* sur les parois de la Sixtine?

Les auteurs ont presque tous évité la question, et ceux qui l'ont abordée sont en désaccord.

Je ne partage l'avis d'aucun d'eux.

Avant tout, voyons comment les tapisseries étaient disposées dans la chapelle.

A gauche, après la grille, il y en avait quatre.

Sur le mur du fond où a été peint le *Jugement dernier*, il y en avait deux.

A droite, après la grille, était l'étroit *Terremoto*, puis venait la tribune des chantres, puis trois tapisseries.

Nous faisons abstraction du *Terremoto* qui ne comporte pas de bordures montantes.

Restent neuf tapisseries à pourvoir. Nous admettons qu'une bordure mitoyenne servait à deux tapisseries voisines et qu'aux extrémités de chacune des parois de la Sixtine se trouvait une bordure terminale.

De cette façon chaque tapisserie était logiquement pourvue d'une bordure sur ses deux côtés latéraux.

Ceci étant, il faut cinq bordures à gauche et quatre à droite.

Pour le mur du fond nous sommes dans l'incertitude: si les deux tapisseries étaient tangentes, trois bordures suffisaient; si au contraire elles étaient séparées l'une de l'autre, comme c'est probable, il fallait quatre bordures.

Au total douze bordures au moins, treize au plus.

On sait que la plinthe qui règne sur les murs latéraux de la chapelle, au dessous des fresques, est peinte en façon de draperies séparées l'une de l'autre par un pilastre correspondant aux pilastres qui séparent les peintures de Botticelli, Rosselli, Signorelli, Ghirlandaio, etc.

Plusieurs auteurs admettent que sur les deux parois latérales à l'intérieur de la grille on compte huit pilastres, mais que l'un d'eux étant caché par le trône du pape, les sept pilastres en vue étaient occupés par les sept bordures conservées au Vatican.

Ce système est inadmissible.

D'abord à l'intérieur de la grille il y a sept pilastres et non huit, puis de cette façon les deux tapisseries placées contre le mur du fond auraient été sans bordures; et cependant Bunsen admet que ces deux pièces étaient la *Pêche* et la *Vocation* et qu'elles avaient pour bordures une bande des Grotesques, les Parques, les Saisons!

Toutes ces hypothèses sont gratuites; au lieu de chercher à prouver que les sept bordures que subsistent, étaient suffisantes pour encadrer les tapisseries, il est bien plus simple d'admettre que cinq ou six bordures ont été perdues au cours des pérégrinations subies par la tenture.

Les cartons des *Actes des Apôtres*, moins la *Lapidation de saint Étienne*, la *Conversion de saint Paul* et *Saint Paul en prison*, qui sont perdus, ont été achetés dans les Flandres en 1650 par le roi d'Angleterre Charles Ier sur la proposition de Rubens; ils sont la propriété personnelle du roi d'Angleterre et mis, à titre de dépôt, au South-Kensington Museum de Londres, mais aucun des modèles de bordures envoyés à Bruxelles n'est parvenu jusqu'à nous.

Il n'est pas douteux que plusieurs de ces modèles ou des copies ont été utilisés dans les Flandres après l'envoi à Rome de la tenture.

On constate en effet dans certaines répliques des *Actes:* les Parques, les Vertus, les Saisons, les Heures, Hercule; dans aucune on ne trouve les Grotesques.

Mais dans la suite dite de Mantoue, depuis 1866 à Vienne, on remarque avec les Parques les Vertus, les Heures, Hercule, une bordure qu'on peut nommer les Sciences, représentant l'Arithmétique, l'Astronomie, la Géométrie, la Musique, figurées en personnages superposés, comme le sont les Parques et les Saisons, et d'une facture à peu près semblable.

Et ces mêmes Sciences sont au Musée des tapisseries de Florence, à la Crocetta, en compagnie des Heures et des Parques contre des tapisseries de Bruxelles du XVIe siècle représentant, avec des personnages vêtus à l'antique, un Tournoi, le Pillage d'un camp, le Passage

d'une rivière, et non comme on l'a imprimé contre les tapisseries dites les Fêtes de Henri II et de Catherine des Médicis également de Bruxelles.

Je puis donc admettre sans témérité que les Sciences sont l'une des bordures qui manquent au Vatican.

En fait elle remplirait aussi bien son office que les Parques, les Vertus, les Saisons et mieux que les Grotesques.

Peut-être qu'une heureuse découverte d'archives viendra un jour fournir des indices sur les autres modèles des bordures des *Actes des Apôtres* dont il n'existe ni traces, ni même de souvenirs.

XXV.

LES VOYAGES DE RABELAIS À ROME ET L'INFLUENCE QUE L'ART ITALIEN DE LA RENAISSANCE A PU EXERCER SUR LUI.

Comunicazione del prof. Vittorio Waille.

On sait combien le voyage de Rome fut à la mode, en France, au seizième siècle, et tout ce que nos écrivains ont gagné à ce contact prolongé avec le génie italien qui les initiait au sentiment de la beauté et de la grâce.

Un de ceux qui vint en Italie le plus fréquemment (en 1534, 1536, 1540 et 1549), ce fut Rabelais. Dans une lettre en latin adressée au cardinal Jean du Bellay, ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, dont il était le médecin et l'ami, il rappelle son désir ardent et ancien (comme chez tous ces érudits de la Renaissance) de parcourir l'Italie et de visiter Rome. Et il se félicite d'avoir réalisé ce rêve, sous les auspices et en compagnie d'un diplomate aussi docte (du Bellay avait même acheté un vignoble aux environs de Rome pour y faire des fouilles) et aussi réputé, devant lequel s'ouvraient évidemment avec facilité toutes les maisons pouvant contenir des marbres, des peintures, des gemmes, des tapisseries, des mosaïques. Il déclare que personne ne connaît mieux sa propre maison que lui Rabelais, les bourgs, et moindres ruelles de Rome. Mais comme il était chargé d'acheter des manuscrits pour la bibliothèque du roi, on s'imagine trop volontiers qu'il ne voyageait qu'en philologue. Parce qu'il envoyait en France, pour les y acclimater, des fleurs et des légumes, comme l'œillet d'Alexandrie, la laitue et l'artichaut, on croit aussi qu'il n'apportait que des curiosités de botaniste. Sous prétexte que dans ses joyeuses chroniques il ne mentionne ni Raphaël, ni Michel-Ange, ni Léonard de Vinci (ce n'était pas encore l'habitude de citer les artistes), on va jusqu'à conclure que le sentiment de l'art lui a fait défaut. Dans la

préface de l'édition illustrée par Gustave Doré, Louis Moland affirme que Rabelais fut un pur naturaliste et philologue, et nos manuels de littérature, les plus légitimement consultés, enregistrent cette opinion courante.

« Tandis qu'il étalait ainsi publiquement, cyniquement, sa religion de la nature, écrit M. Brunetière (p. 61) un autre sentiment *qui lui manque*, naissait et se développait chez quelques-uns de ses contemporains, c'est le sentiment de l'art... » M. Lanson (*Histoire de la littérature française*) formule les mêmes réserves : « On a pu dire qu'ayant fait trois ou quatre séjours en Italie, il n'en a pas rapporté le souvenir d'une statue ni d'un tableau... Et *je le croirais*, il a regardé la vie en mouvement, en travail. Plutôt qu'à la beauté, il s'intéresse à l'énergie ».

Quoi ! Rabelais aurait passé en Italie les yeux ouverts, sans rien voir, sans remarquer un monument, ni une fresque, ni une statue ! Comme, au premier abord, cette indifférence paraît peu vraisemblable, quand on se rappelle ses amicales relations avec Philibert Delorme, l'élégant constructeur du château d'Anet « architecte du roi Megiste », et quand on songe à la part qu'il fait aux choses de l'art, à côté des lettres, des sciences et des sports, dans son programme idéal d'éducation. Lorsque l'air était pluvieux, Gargantua ne demeurait-il pas au logis, avec son maître Ponocrate, « pour étudier en l'art de peinture et sculpture » ?

Quand il lui plaît d'attribuer plaisamment à un de ses géants, à Pantagruel, la construction, en moins de trois heures, du pont du Gard et de l'amphithéâtre de Nîmes, il ajoute que l'œuvre toutefois « *semble plus divine que humaine* » (II, 5). Lui qui rend un pareil témoignage aux monuments romains subsistant en France, comment n'aurait-il pas été sensible à la beauté de ceux qu'il rencontrait en Italie ? Ses épigrammes contre un moine de leur compagnie, ignorant et glouton, qui se plaignait qu'à Florence il y eût trop de statues et pas assez de rôtisseries, qui préférait aux collections d'animaux rares du jardin des Plantes un oison à la broche, aux porphyres des habitations les pâtisseries d'Amiens, et aux antiques de marbre les bachelettes de son pays (IV, 11) prouvent assez que lui-même ne partageait pas ces dédains et ces mépris, puisqu'il les raille.

Il ne nomme pas, il est vrai, les artistes (à l'exception de Philibert Delorme et d'un certain maître Charmois), c'est qu'alors cette affectation, ce snobisme, ce pédantisme d'un genre nouveau, et qui date peut-être de Stendhal, n'était pas encore à la mode. Mais il fait mieux

que de citer des noms d'artistes (ce qui est assez vain), il regarde et comprend leurs œuvres, les admire, les retient, il s'assimile leurs conceptions et les transpose ingénieusement dans le tissu même de ses récits.

Ainsi fera Lafontaine (à propos de la visite des quatre amis aux jardins de Versailles), décrivant en vers émus, les groupes de sculpture qui les décoraient, sans nommer les Tubi, les Girardon, les Balthazar de Marcy, ni les Guérin, qui en étaient les auteurs.

Lamartine, dans la *Mort de Socrate*, supposant que la coupe de bronze contenant la ciguë était ciselée et que les ciselures représentaient l'histoire de Psyché, exposera de même cette histoire en vers plastiques très manifestement inspirés et comme traduits des célèbres et gracieuses compositions de Raphaël, qu'il ne nomme pas.

Rabelais ne mentionne pas Brunelleschi (1377-1444) qui jeta cette hardie coupole sur l'église *Santa Maria del Fiore*, mais il vante la beauté de l'ouvrage et rapporte que lui et ses compagnons rivalisaient à qui trouverait les éloges les plus appropriés : « et lors curieusement contemplions l'assiette et beauté de Florence, la *structure du dôme*... la somptuosité des temples et palais magnifiques, et entrions en contention qui plus aptement les extollerait par louanges condignes » (IV, 11).

De même il ne parle pas de Ghiberti (1378-1455) ni de ses fameuses portes de bronze du baptistère de Florence jugées dignes par Michel-Ange d'être les portes du paradis. Mais quand il imagine un temple très orné et très magnifique — il s'agit du temple de la dive Bouteille — (V, 37), il a soin d'y mettre deux portes « d'airain, comme corinthien, massives, faites à petites vignettes, enlevées, et émaillées mignonnement, selon l'exigence de la sculpture », en souvenir de ce qu'il avait remarqué en Italie. Comme il avait maintes fois vu des arcs de triomphe ou des portes monumentales, élégamment décorés de casques, de lances, de cuirasses et de boucliers, il montre à son tour Pantagruel s'acheminant vers le temple de la dive Bouteille et passant sous un arc où étaient « bien mignonnement insculpés », non plus des attributs guerriers, mais des flacons de toute espèce, attirail du buveur, trophées d'un nouveau genre (V, 34).

Son abbaye de Thélème (I, 53), idéal séjour, avec ses neuf mille trois cent trente et deux chambres, ses jardins de plaisance, ses bibliothèques, ses collections d'objets d'art, son escalier en spirale ajouré qu'il qualifie de « merveilleuse vis » — analogue à la vis du Belvédère vantée par Philibert Delorme — me paraît rappeler par certains

côtés le Vatican, comme par d'autres, par « les beaux arceaux d'antique », par les voûtes « à la forme d'une anse de panier », par le toit d'ardoise fine sur la crête duquel se profilent « de petits mannequins et animaux bien assortis et dorés », analogues aux archers porteurs d'oriflammes qui décorent l'enfaîtement de l'hôtel de ville de Paris, elle rappelle les châteaux Renaissance des bords de la Loire.

Rabelais ne nomme pas Raphaël, mais dans son abbaye, comme au Vatican, se trouvent « de belles grandes galeries toutes peintes des antiques prouesses, histoires et descriptions de la terre » qui font songer à lui. Dans une des cours du manoir des Thélémites s'élève une fontaine d'albâtre, surmontée d'un groupe, et ce groupe représente, quoi? les trois Grâces. D'autres motifs, dont Rabelais a composé la décoration du temple de la dive Bouteille, comme les sept planètes, les douze signes du zodiaque, etc., rentrent également dans la catégorie des sujets qu'a illustrés le pinceau de Raphaël.

Ailleurs il parle de rares et précieux tableaux achetés par Pantagruel ou frère Jean à la foire imaginaire de Medamothi (IV, 2) (dont le nom, en grec, signifie *nulle part*): « Epistemon en acheta un autre, auquel étaient au vif peintes les Idées de Platon et les Atomes d'Epicurus ». Bouffonnerie en apparence: le tableau célèbre où Platon et Épicure se trouvent réunis, n'est-ce pas l'*École d'Athènes* de Raphaël? Quand Rabelais, dans une de ses pages les plus gracieuses, montre les Muses, si nettes, si belles, si attentives à leurs nobles travaux, que Cupido dépose son arc et n'ose les assaillir (sujet d'une aquarelle de Gustave Moreau), ne se souvient-il pas du *Parnasse* de Raphaël, où les Muses, groupées autour d'Apollon, sont en effet absorbées dans la contemplation des choses intellectuelles?

Pour Michel-Ange, les humanistes français de cette époque n'y font que des allusions lointaines, qui suffisent toutefois à manifester l'étendue de leur admiration pour ce génie, qu'ils connaissaient plus que leur silence ne pourrait faire supposer. Ainsi Joachim du Bellay, écrivant le journal de ses impressions à Rome, ses *Regrets*, compare sa poésie personnelle, intime, sans prétention, ses tableautins (il croit être modeste), aux petits portraits de François Clouet, dit Janet, qui sont de purs bijoux.

Il déclare s'en tenir à des croquis, n'osant aborder la fresque, les tableaux de grande envergure (comme ceux de la chapelle sixtine):

Et ne sont mes portraits auprès de vos tableaux,
Non plus qu'est un Janet auprès d'un Michel-Ange.

Mathurin Regnier — traducteur habituel et presque littéral des poètes italiens dont il s'était pénétré pendant son séjour à Rome — touche aussi accidentellement à « Michel l'ange », et pour indiquer qu'il avait « le diable au corps ».

Quant à Rabelais (bien que la sibylle de Cumes consultée par Énée, dans Virgile, lui fût présente à l'esprit), sans les célèbres sibylles de Michel-Ange, qui lui ont laissé l'impression de figures méditatives et terribles, je crois qu'il n'aurait pas mis en scène sa vaticinatrice la sibylle de Panzoust, qu'il montre (III, 17) « quelque temps en silence, pensive », puis proférant des oracles « épouvantablement ». Comme ce satirique, qui tant de fois invoque un Hercule vengeur devait comprendre le geste de colère du Christ de Michel-Ange (dans le Jugement dernier), et tant d'autres figures irritées du même artiste par lesquelles s'exprimait l'indignation que lui causait le contraste entre le rêve qu'il faisait d'une humanité libérée et fière, et les réalités !

Dans le même chapitre sur la foire de Medamothi, Pantagruel fait acheter par Gymnaste pour les envoyer à son père Gargantua des tapisseries « bien belles et industrieuses » qui représentaient la vie et les gestes d'Achille, lesquels ne figurent pas seulement sur des sarcophages connus, mais servirent en effet à historier des tapisseries de haute lice que Brantôme dit avoir admirées chez un banquier de Gênes, tant la fantaisie de Rabelais s'appuie presque toujours sur quelque chose de réel et d'antérieurement observé !

Ce qui, en Italie, semble avoir ébloui Rabelais comme un enfant, ce sont les étincelantes mosaïques que les architectes y ont partout prodiguées. Il apprécie fort ce genre de décoration dont les Romains se servaient pour égayer leurs habitations, et que les Byzantins employèrent si heureusement à rehausser l'éclat de leurs églises. Il est frappé de ces ingénieuses combinaisons de cubes de marbre multicolores, de ces agencements surprenants, de ce qu'il appelle « l'incrédible compacture du pavé ». Aussi fait-il concourir, pour une grande part, à l'ornementation du temple de la dive Bouteille ces revêtements splendides qui illuminent en quelque sorte le parquet et les parois d'un édifice (V, 38, *Comment le pavé du temple était fait par emblémature admirable*).

Voici les sujets représentés « en élégance incroyable » sur le pavé du portique et sur les parois intérieures de ce temple « mirifique », et qui provoquaient l'extase de Pantagruel et de ses compagnons.

D'abord une jonchée de pampres et de raisins, avec des lézards courant, le tout exprimé en mosaïque, avec tant de vérité, que les visiteurs s'y trompaient et marchaient « haut et à grandes enjambées » comme craignant de s'empêtrer dans l'épaisseur du feuillage.

Puis, sur les murs, on apercevait Bacchus et son cortège, s'avançant triomphalement dans l'Inde. Le dieu était sur un char traîné par des tigres (sujet que reproduit une des mosaïques du musée d'Oran): « sa face était comme d'un jeune enfant, pour enseignement que bons buveurs jamais n'envieillissent, rouge comme un chérubin... En tête portait cornes aiguës: au-dessus d'icelles une belle couronne faite de pampres et de raisins, avec une mitre rouge cramoisine et était chaussé de brodequins dorés ».

Au bout, se trouvait un paysage d'Égypte (avec le Nil et ses crocodiles, avec des ichneumons, des ibis, des hippopotames) assez semblable à la magnifique bordure de la bataille d'Arbelles qui devait être découverte à Pompéi plus tard, et qu'on peut voir au Musée de Naples.

Et ces motifs, il ne les décrit pas seulement d'après des textes anciens (quoiqu'il les possède tous), mais pour les avoir observés pendant ses voyages, l'art ancien en ayant multiplié les répliques.

La lettre au cardinal de Guise, où Rabelais rend compte des fêtes grandioses (courses de taureaux, simulacre de combat, etc.) offertes au peuple romain par notre ambassadeur, et qui se terminèrent aux cris de: Vive France! Vive Bellay! laisse voir par les détails mêmes de la description qu'on y rencontre, que Rabelais savait se souvenir des belles statues et que les beaux spectacles l'impressionnaient. Il s'agit de Diane et de ses nymphes, marchant contre une forteresse (finalement embrasée) pour reconquérir une de leurs compagnes qui leur avait été ravie. « Soudain entra, par le côté droit du bas de la place, une compagnie de jeunes et belles dames richement atournées, et *vêtues à la nymphale, ainsi que voyons les nymphes par les monuments antiques*... Aucunes menaient des lévriers en laisse, autres sonnaient de leurs trompes. *C'était belle chose les voir* ».

Que conclure, sinon que Rabelais, esprit très compréhensif, d'une curiosité toujours en éveil et qui s'étendait à tout, est loin d'être demeuré étranger, comme on le prétend, aux émotions esthétiques. Sans doute il étudie la topographie de l'ancienne Rome, mais il examine en outre (avec quelle irrévérence de gallican et d'enfant terrible envers l'avidité des prélats et l'idolâtrie papale!) les mœurs de la Rome

moderne, où « gens infinis gagnent leur vie à empoisonner, à battre et à tuer ». Il sait aussi, à l'occasion, jouir de la vue des belles choses qui se trouvaient rassemblées, comme maint passage de ses écrits en témoigne. Par le sentiment de l'art, qu'on me paraît lui dénier injustement, comme par sa prodigieuse érudition et sa croyance à l'amélioration indéfinie du sort de l'homme par la culture intellectuelle, il est un de ceux qui ont le mieux et le plus complètement incarné chez nous l'esprit de la Renaissance.

XXVI.

LA PATRIA E LA FAMIGLIA DELLO SPAGNOLETTO.

Comunicazione del conte Lorenzo Salazar.

Ancor viva è la quistione, tra gli scrittori, intorno alla patria ed alla famiglia di Giuseppe Ribera, detto « lo Spagnoletto ».

Gli spagnuoli lo dicono spagnuolo; il Celano invece asserisce ch'ei nacque a Lecce, ed a Gallipoli il De Dominici e i suoi seguaci.

In quanto alla famiglia, ai nomi e cognomi di ciascun singolo congiunto del Ribera, le opinioni sono ancora più varie, benchè, in fatti simili, parrebbe che non dovesse essere quistione d'opinioni.

Un articolo, pubblicato dal ch. prof. Faraglia (1), ed un altro, del ch. cav. Giuseppe Ceci (2) hanno richiamato l'attenzione degli studiosi sul Ribera e sulla sua famiglia.

Ambedue i nostri scrittori si appoggiano a documenti di non dubbia autenticità, i quali valgono, in parte, a lumeggiare i fatti e le persone.

Di guisa che rimane provato che Giuseppe de Ribera ebbe moglie, la quale si chiamò Caterina Azzolino y India, e da questa due figli maschi ed una femina, secondo il prof. Faraglia, due secondo il Ceci. Dico « riman provato », perchè le prove addotte dal Ceci non diminuiscono quelle portate dal Faraglia.

Ora a me, in uno studio che da qualche tempo seguo sui registri parrocchiali, è riuscito di trovar tal copia di notizie intorno alla famiglia ed alla patria dello Spagnoletto (ch'era Spagnoletto sul serio) da potermi lusingare d'aver definitivamente chiusa la quistione.

(1) *Arch. stor. Nap.*, XVII, 657-78.
(2) *Napoli nobilissima*, III, fasc. 5.

E però, senza perder tempo in troppe parole, trascrivo per ordine cronologico i documenti.

Il primo documento ci dà i genitori ed una sorella del Ribera (1).

« Anna figlia legittima e ñle del Sig. Simone rivera e della Si-
« gnora Vittoria bricchi de rivera, il Sig. Compadre Baldassar quares (2)
« la Signora Comadre Virgilia de giuliis fu battezzata da D. Gio. Anello
« D'orso Par° della Chiesa di S. Marco delli tessitori a dì 3 di luglio 1602 ».

Nella seconda fede leggiamo i nomi dei genitori e d'un fratello di Caterina Azzolino, moglie di Giuseppe de Ribera (3).

« Al p° di gen. 1611 io D. Gasparro Piciccia Curato di San Marco
« ho battezzato Silvestro Emanuel figlio legittimo e ñle di Gio. Ber^no
« Azzolino et di Ant^a d'India, Il Compadre il Sig. Cap. Alesio D'Assa.
« et la Comadre D. Maria d'Assa, la mamana Constanza di Gabriel ».

Nell'indice del libro I dei matrimonî, che va dal 1598 al 1616, alla lettera R. si legge: Gioseppe de Rivera — fol. 131. Questo foglio manca nel testo, insieme col seguente (sul quale era segnato il matrimonio di Don Antonio Carafa, marchese di Bitetto, con Donna Isabella Salazar), e per conseguenza non si legge il matrimonio del Ribera, che ebbe luogo nel settembre 1616. Difatti l'ultimo matrimonio segnato è del 15 settembre 1616.

I figli, a quanto pare, cominciarono a venire dopo undici anni di unione, se, com' è da credersi, il matrimonio di sopra notato è proprio quello del Ribera. Certo è che nei libri dei battesimi di S. Marco dei tessitori il primo segnato è il seguente (4):

« Adì 18 geñaro 1627.

« Ant° Simone Gioseppe figlio del Sig. Giuseppe de Ribera e
« della Signora Caterina Azolino coniugi estato battezato da D. Gio.
« Camillo rossi Curato in S. Marco, lo Comp^e lo Sig. fran° Ant° Cara
« mazza, et la Com^e la Signora D. Isabella d'Errera ».

Segue l'anno dopo, un figlio, diciam così *inedito*, che forse morì bambino (5).

« Adì 25 di 8bre 1628.

(1) Registri della Parrocchia di S. Marco dei tessitori. Lib. I, dei Battesimi, dal gennaio 1598 a novembre 1606, fol. 27.

(2) *Suares o Suarez.*

(3) Id. Libro II, id., da dicembre 1606 ad aprile 1613, fol. 53 retro.

(4) Id., Libro IV, fol. 56 a tergo. Settembre 1622 a febbraio 1634.

(5) Id , id., fol. 83.

« Hiacinto (1) Tomaso figlio del Cavalier (2) Gioseppe de Rivera,
« et di Caterina Azzolino coniugi, è stato battezzato da D. Gio. Ca-
« millo rossi Curato nella Chiesa parr^le di S. Marco di Palazzo (3)
« il Comp. il Sig. Vin° imperiale, la Com. felice carmignano ».

Nella fede seguente è segnata la patria del Ribera (4).

« Adì 22 di aple 1630.

« Margarita figlia di Gioseppe de rivera de Valētia e di Cate-
« rina azzolino Nap^na coniugi di q.^a par^a nata a' 14 di d° estata
« bātta da D. Gio. Camillo rossi Cut° nella Chiesa pārle di S. Marco
« di Palazzo di Nap. il Com. il Sig. d. Luis Moncada Prēcipe figlio
« di D. Ant° Moncada Duca di Mont'alto di Colisano terra di Sicilia
» la Com. la Signora D. Artemisia garrafa Marchesa di Vico figlia
« del Sig. Gio. Vinc° garrafa nap.^na moglie di Don Antonio Scio-
« vares (5) ambi li comp^i della par.^a di S. Anna ».

Nella fede seguente, di un'altra femina, è ripetuta la patria del Ribera (6).

« Adì 17 di luglio 1631.

« Anna luisa figlia di Giuseppe Rivera di Valentia et di Cate-
« rina Azzolino Nap^na coniugi di questa parr. nacque à 11 del detto
« è stata battezata da D. Gio. Camillo Rossi Cur^to nella Chiesa Parrle
« di Santo Marco il Compad^e D. Antonio Miscia (7) figlio di D. Con-
« salvo Miscia di Castiglia della parr^a di S^to Gioseppe la Comad^e

(1) Sull'H di Hiacinto è sovrapposta una D maiuscola.

(2) Ecco il titolo di cavaliere su cui maligna il De Dominici. Oltre ad essere cavaliere, il Ribera apparteneva anche a nobile famiglia, divisa in molti rami e numerosa, ma tutta derivante da comune ceppo. Della famiglia del Ribera dicono, tra gli altri, i seguenti autori: De Ron (Antonio), *Genealogia de la Casa de Ribera en Asturias*; Escriva (Francisco), *Vida de Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia y Arzobispo de Valentia*; Don Geronimo de Carvajal y Ribera, *De las Casas de Ribera, Davila, Arze, Bahamonde ecc.*; Anonimo, *Genealogia de las Casas de Ribera en Medina del Campo*. — Gli autori citati son concordi nell'asserire che la famiglia Ribera ebbe origine da Oviedo in Asturia, donde poi si diramò per la Castiglia vecchia e l'Andalusia. Era quindi spiegabile l'albagia dello Spagnoletto valenziano che ricordava, tra le altre glorie della casa, d'aver avuto un arcivescovo di Valenza del proprio cognome.

(3) Dopo pochi anni dalla sua fondazione, la parrocchia di San Marco si chiamò non più dei tessitori, ma di palazzo: suonava meglio questa denominazione, nell'aristocratico quartiere spagnolo.

(4) Id., id., fol. 111.

(5) *Suarez o Soarez.*

(6) Id., id., fol. 132 t.

(7) *Mesia o Messia.*

« la Signora Anna Maria Silverio moglie di francesco Visconti et fi-
« glia (1)... Napna di questa parra.

Il documento che segue è il più importante, perchè conferma la nazionalità del Ribera ed indica proprio il luogo di nascita, ch'è quello voluto dagli autori spagnuoli (2).

« Adì 9 magglo 1634.

« Francco Anto Anda figlio di Gioseppe di Rivera della Città di
« Sativa (3) nel regno di Valentia, et di Caterina azzolina Napna cōiugi
« di qa Parra nacque adì 2 del do fu bāttezzata da D. Gio. Camillo
« Rossi Curto nella Chiesa Parrle di S. Marco di Palazzo di Nap.Il Compre
« il Sig. D. Franco cōcubletta Marchese dell'Arena Napno di qa Parra
« la Comare la Sigra D. Raimunda Puccia moglie del Sig. D. Diego
« Mandriges (4) di Barzellona di q.a Parr.a ».

Questa che segue, secondo i registri da me veduti, sarebbe l'ultima nata da Giuseppe de Ribera e Caterina Azzolino.

« A dì 9 di ott. 1636.

« Maria Francesa figlia di Gioseppe de Rivera et di Catherina
« azzolino coniugi di q.ta par.a nacque a' 4 del d.o è stata bātta da
« D. Gio. Camillo Rossi Cur.to nella par.le chiesa di San Marco di
« Palazzo il Sig. Compadre Sig. Pietro Paulella Na.o la Com.e D. An-
« tonia Saracina Nap.a della par.a di Santa Maria Mag.e ».

I tre documenti che seguono, servono a confermare, i due primi, la nazionalità del Ribera, il nome del padre di lui e quello del padre di Caterina Azzolino: il terzo vale ad indicare ove erano poste le case di Giuseppe de Ribera (5).

« A dì 6 maggio 1629.

« Gioseppe fran.o figlio d'Alesāndro parella (6) splo di Siviglia,
« et di Lucretia fonseca (7) nap.a cōiugi di q.a par.a nato li 2 di d.o
« fu bātto da D. Gio. Camillo Rossi Cu.to nella Chiesa Parle di S. Marco
« di Palazzo di Nap. il Comp.e il Sig. Gioseppe rivera Valētiano, la

(1) È così, in bianco: il parroco non lo sapeva, ed io neppure; nè indago.

(2) Id. Lib. V, da febbraio 1634 a novembre 1639, fol. 4.

(3) *O Xativa.* Il Bouillet, che segue l'opinione degli storici spagnuoli, dice che il Ribera nacque nel 1588 a Xativa.

(4) *Manrique o Manriquez.*

(5) Id. Lib. IV, fol. 91, at.

(6) *Parrella.*

(7) I Fonseca son d'origine portoghese; eppure questa Lucrezia Fonseca è detta napolitana, perchè nata a Napoli, o discendente dal ramo passato in Italia.

« Com.e la Sig.a Fran.ca Azzolino (1) figlia di Gio. Bernadino Azzolino « nap.na ambidue di q.a par.a

« A dì 28 di feb.o 1630 (2).

« Isabella Beatrice Giovaña figlia di Dom.co de Flores (3) nap.no e « di Anna Mēdozza (4) di S.ta M.a di Capua coniugi di q.a par.a nata « a' 25 di d. estata batta da D. Gio. Camillo Rossi Cu.to nella Chiesa « parle di S. Marco di Palazzo di Nap. lo Comp.e Gioseppe de Rivera « figlio de Simone de Rivera de Valētia la Com.a Belluccia buon'hora « moglie di Gio. Ant.o Lisciano (5) figlia di Gio. Pietro bon'hora di « Palermo ambidue li comp.ri di q.a par.a

« (6) A dì 17 de xbre 1651 » Gratia Madalena Domenica Gam- « maiolo figlia del Sig. Aiutante Laurenzo Gammaiolo e della Si- « gnora Dianora Barrera nasce « alle case del Sig. Gioseppe Rivera « in S.a M.a del Añgli » (7).

L'eloquenza dei documenti che precedono è tale da risparmiarmi qualsiasi commento: le fedi estratte dai registri parrocchiali han valore legale innanzi ai Tribunali. Quindi parmi che non sia più da porsi in dubbio la nazionalità del Ribera.

Il nome del padre era forse Antonio Simone, come quello del primogenito di Giuseppe, o Simone Antonio.

Il nome della madre è dubbio, perchè la Vittoria Bricchi de Ribera poteva essere una seconda o terza moglie. E, quanto al Bricchi convien notare che i curati scrivevano i cognomi con la maggiore disinvoltura, *currente calamo*, così come venivano; e lo abbiam visto nelle fedi che ho trascritte.

Ho detto seconda o terza moglie, perchè nei registri della Parrocchia di S. Anna di Palazzo ho trovato il matrimonio di Simone de Ribera spagnolo con Vittoria Azevedo, spagnola, in data del 18 giugno 1605 (8). Se dunque quel Simone è tutt'uno col padre

(1) Cognata, forse del Ribera.

(2) Id., Lib. IV, fol. 107.

(3) Anche i *Flores* sono originarii delle Asturie.

(4) *I Mendoza*, come tutti sanno, sono di origine spagnuola.

(5) *Lizana*.

(6) Lib. VII, fol. 134 t.

(7) Forse è questo Gammajuolo l'Alfiero riformato, che, secondo il De Dominicis, era tenuto in casa dal Ribera « a ragion di quattro o cinque cinquine il giorno acciò che solamente gli porgesse i pennelli, e poichè avesse egli dipinto tre ore la mattina e due il dopo desinare, gli dicesse: Signor Cavaliere Ribera, basta non più lavoro, si divertisca un poco al passeggio... ».

(8) Libro I dei matrimonii, fol. 106.

dello Spagnoletto, il matrimonio con l'Azevedo potrebbe essere il terzo.

Veramente, nei libri parrocchiali, da me esaminati, ove spesseggiano i cognomi spagnuoli, quello di Ribera è raro.

Nel 1621, a 6 maggio, c'è il matrimonio di D. Francesco de Ribera, Almirante spagnuolo, con Donna Olimpia Campilongo di Lucera (1).

Nel 1624 Isabella de Ribera, vedova, al 16 giugno, sposa Marco de Yglesias (2).

Nel 1626, muore Donna Isabella de Rivera, moglie del capitano D. Consalvo de Mendoza.

È chiaro che ci troviamo sempre in famiglia, o almeno è molto probabile: perchè son questi i nomi di casa dello Spagnoletto.

La fede di morte dello Spagnoletto.

Si spiega il lungo secolare discutere circa il luogo di nascita di Giuseppe de Ribera, perchè paesi e nazioni avocavano a sè la gloria di avergli dato i natali. È invece strano il mistero in cui si avvolgeva la data e il luogo di sua morte. Che un tanto uomo avesse potuto sparire dalla faccia della terra senza lasciar traccia di sè, sembrava meraviglioso, ed avvalorava i più tenebrosi sospetti. Rapitagli una figlia da D. Giovanni d'Austria, poteva ben darsi che il fiero Spagnoletto avesse giurato di vendicarsi, palesando imprudentemente tale proposito. E allora, informatone il Principe e le autorità, la soppressione dell'uomo, col ferro, col veleno o con la perpetua prigionia, poteva venire, in quell'epoca di pochi scrupoli, per naturale conseguenza. Di notte tempo un capitano di giustizia con pochi uomini fidati lo rapiva di casa, imponendo, pena la vita, il più completo silenzio alla famiglia, e lo Spagnoletto finiva i suoi giorni in una segreta del Castel Nuovo, del Castello dell'Ovo o di Santelmo.

Un biografo facile ai voli della fantasia, il quale avesse voluto accreditare la romantica storiella, si sarebbe certamente afferrato alla seguente *fede di morte* (3), se avesse avuto, al pari di me, la fortuna di rinvenirla fra i documenti parrocchiali:

(1) Libro III dei matrimonii, fol. 52 a tergo, Parrocchia di S. Anna di Palazzo.

(2) Id., fol. 81 t.

(3) Lib. Defunti. Parrocchia di Santelmo.

Al margine: « D. Josepe River.

« A los 24 de henero de 1670 passò desta à mejor vida con todos « los sacramentos josepe de River fue enterrado su cuerpo en la jglesia « parroquial del cast.° de S.to Elmo, por mi Don Antonio de Sossa « cura de dicho cast° acompānaron su cuerpo el capelan D. Jose ferro, « y d. pedro maria sacristan, y otros clericos y personas ».

Questo documento, avvalorato anche dal fatto che l'ultimo lavoro dello Spagnoletto fu il quadro della cena, nel coro dietro l'altare maggiore, a sinistra, nella chiesa di San Martino (1), darebbe al biografo immaginoso una certa base per credere che, realmente, una sera, nell'uscire dalla Certosa, ch'è presso il Castello, il Ribera avrebbe potuto, sulla via solitaria, esser preso dai soldati e trasportato in una muda sotterranea del Castello, rimanendovi a languire per ben diciannove anni. Questo poteva spiegare la sua sparizione da Napoli.

Nulla, invero, di strano vi sarebbe che il pittore fosse morto all'età di settantasette anni, nel 1670, essendo nato, come vuolsi, nel 1593!

Malgrado ciò, io che trovai quella fede di morte ora è più di un anno, non essendo essa suffragata da nessun'altra prova, non ho potuto persuadermi che si riferisse al Ribera, anche perchè vi si opponevano le conchiusioni del Faraglia, il quale giustamente riteneva che il Ribera dovè uscir di vita verso il 1652 (2).

E poichè, secondo le affermazioni del De Dominici (3), l'ultima abitazione del Ribera in Napoli fu a Posillipo, e poteva appartenere alla parrocchia di S. Strato o a quella di Santa Maria della Neve, ora S. Giuseppe, che ha giurisdizione fino alla attuale villa Carolina, ho fatto indagini in queste parrocchie, e nell'archivio di Santa Maria della Neve ho rinvenuto quest'altra fede di morte:

A dì 2 settembre 1652 morì il Sig. Gioseppe Rivera e fu sepolto a Mergoglino (4).

(1) Il quadro è nel coro dietro l'altare maggiore, a sinistra; sotto c'è scritto Joseph de Ribera Hispanus, Valentinus, Academicus Romanus f. 1651. Vedasi in proposito, anco Tufari, *La Certosa di S. Martino in Napoli*, Napoli, Ranucci, 1854, p. 185.

(2) *Arch. stor. nap.*, XVII, 657-78.

(3) « Laonde essendo in tempo di primavera, prese (il Ribera) una casa nella bella riviera di Posillipo, per sollievo dell'animo suo.... »: poi aggiunge che sparì da Napoli. (Vol. cit., p. 21).

(4) Lib. II Defunti (il foglio è roso al margine).

È incontrastato che il Ribera, infermo, si ridusse a Posillipo; che da quel tempo non dipinse più, e che tutti gli autori pongono la sua sparizione o morte verso quegli anni, arrivando alcuni fino al 1659, senza però dare ragione di tale asserto.

Quindi, specialmente dopo i documenti pubblicati dal cav. Faraglia, parmi possa avere fondamento la mia convinzione che questa sia proprio la fede di morte di Giuseppe de Ribera. Nei registri di S. Maria della Neve il cognome appare soltanto in questa occasione, e n'è chiaro il perchè: lo Spagnoletto era colà fuori del suo quartiere, nè altri della famiglia vi si stabilì.

Che si trovi scritto Gioseppe Rivera invece di Giuseppe de Ribera, non può nè deve destare meraviglia. Nelle fedi precedenti sulla famiglia dello Spagnoletto, il cognome varia continuamente, ed in quella di nascita di Anna Luisa [1] è scritto proprio Gioseppe Rivera come in questa.

D'altra parte, per ragioni ben note ai cultori della linguistica e della onomastica, non fanno affatto difficoltà la dizione *Rivera* invece di *Ribera* nè *Rivera* o *Ribera* invece di *De Ribera* o *De Rivera*.

Certamente, a diradare ogni possibile dubbio sarebbe stato bene se il documento che ho trascritto avesse avuta qualche altra indicazione: quale la professione esercitata dal defunto in vita, o il nome della moglie; ma, anche così com'è, parmi, come ho già detto, che dubbio non possa esservi, dopo che i documenti dati dal Faraglia lo confortano.

[1] Lib. IV batt., fol. 132 t.° Parrocchia di S. Marco di Palazzo.

XXVII.

L'ARTE DELL'INTONACO

DALLE ORIGINI AI NOSTRI GIORNI.

Comunicazione di Tito Venturini-Pàpari.

(*Sunto*). — Non v'è alcuno che, davanti ai meravigliosi freschi di Raffaello e di Michelangelo, non resti dolorosamente impressionato dal deperimento che essi hanno sofferto, e non cerchi di spiegarsi perchè tutto il ciclo dei dipinti appartenenti al XVI secolo mostri screpolature e crepacci più o meno profondi che deturpano le figure ed i fondi, offendendo l'armoniosa bellezza di quelle opere. Se poi si confrontano con lo stato di conservazione in cui ci pervennero i dipinti assai più antichi dell'epoca romana, quelli, per esempio, che adornano la casa di Livia sul Palatino e le pareti delle case di Pompei, si rimane sorpresi come questi in tanto migliore stato abbiano superato un numero maggiore di secoli, mirabilmente resistendo alle ingiurie del tempo. È evidente che le cagioni di tale differente conservazione debbano direttamente ricercarsi nel diverso modo tenuto nel preparare gli intonachi.

Le primitive intonacature egiziane mostrano un impasto quasi granitico, con superficiali strati di calce abbondantemente carbonata; quelle dei greci aggiungono alla solidità l'eleganza dei brunimenti; e quando le rudi intonacature repubblicane di sabbione e calce danno posto, in seguito di tempo, agli intonachi fatti ad imitazione greca, questi raggiungono il più alto grado di solidità e di bellezza.

Vitruvio [1] si diffonde sul modo di preparare questi intonachi e ne vanta la stabilità. Sulle indicazioni da lui date, ove parla di « certe

[1] *Arch.*, lib. VII.

glebe con grani luccicanti a guisa di sale » e con l'esame di frammenti d'intonachi antichi, ho potuto identificare il minerale adoperato a preferenza dai romani, che è la *calcite spatica* (1).

Al tempo di Ludio, resosi generale il metodo di pittura da lui ritrovato, facile e poco costoso (2), s'intese il bisogno di semplicizzare anche la struttura delle intonacature; cosicchè alle antiche pratiche, descritte da Vitruvio, si sostituì un metodo più semplice di preparare le pareti; e ciò si fece mediante una grossa arricciatura di calce e arena, o di calce e pozzolana ed uno strato superficiale di calce e polvere di marmo, continuandosi ad adoperare la *calcite spatica*.

Da questo tempo fino alla prima arte cristiana, l'arte d'intonacare decade, non perdendo pur tuttavia la sua antica stabilità; subisce poi le sorti dell'assoluta decadenza dell'arte pittorica fino a quando, per opera di artisti cristiani, tende alla riproduzione degli intonachi della tarda epoca romana. Scompare, in questo tempo, l'uso della *calcite spatica*. Generalmente le pitture cristiane sono condotte su di una arricciatura ed uno strato superficiale; l'arricciatura è di calce e pozzolana nera o rossa; lo strato superficiale, di calce e polvere di marmo, accoglie talvolta un fine trituramento di tufo, di travertino o d'altra pietra; e così finchè dura l'influenza della scuola romana. In seguito di tempo, un solo strato di calce e marmorina, di discreto spessore, a contatto del laterizio, del tufo o della pietra, riceve il colore. Non di rado sul laterizio è spalmato un impasto di sola calce e pozzolana, lisciato con qualche accuratezza.

Le pitture di Santa Maria Antiqua offrono mezzo di studiare un periodo di tempo in cui l'arte assume così speciale carattere. La fattura di tali intonachi non varia da quella descritta, e v'è solo di speciale uno scomparto a fasce e linee che mostra l'intenzione del brunimento a cazzuola, imitante la tecnica di Ludio.

Dal fiore dell'arte cristiana giungiamo all'estrema decadenza: nell'ombra medioevale l'arte d'intonacare resta nel suo stato d'imperfezione, pur rispondendo discretamente alle esigenze della conservazione. Se insostenibile è già il confronto coi tipi greci e romani, tuttavia tempi di maggiore decadenza sono per sopraggiungere a danno dell'arte, mentre essa è a l'alba del suo risveglio e dà i primi passi che legano il periodo bizantino a quello di Cimabue, di Giotto e de' suoi imitatori.

(1) Ne detti comunicazione, nel 1894, alla Commissione archeologica di Roma.

(2) Il pittore conosciuto volgarmente col nome di Ludio dipingeva, al dire di Vitruvio, « blandissimo aspectu minimoque impendio ».

Nei secoli XIV e XV il maggior numero d'intonachi presenta un tipo uniforme: una grossa arricciatura di calce e pozzolana o di calce e arena ed una spalmatura superficiale di calce e marmorina, sempre lisciata con diligenza perchè, non favorita l'evaporazione dell'umidità, fosse stata in grado di ricevere il colore per molte ore.

L'Angelico, il Pinturicchio, il Ghirlandaio, il Signorelli, il Botticelli curano la finezza e la lisciatura degli intonachi: sono numerose le opere che mostrano quanto la fine conduzione di questi abbia facilitato la rappresentazione del sentimento mistico, del simbolo e della beltà adorna d'ideale gentilezza.

***

Mi occorre constatare che l'arte dell'intonaco tocca l'estrema decadenza mentre risorge la pittura. Si dimentica che dalla perfezione e solidità degli intonachi dipende assolutamente la conservazione dei dipinti, e si apprestano i mal condotti intonachi cui viene affidata l'opera di Raffaello, di Michelangelo, del Correggio, dei Carracci [1] e e di quasi tutti gli altri insigni maestri di quel tempo.

La struttura degli intonachi dei secoli XVII, XVIII e XIX non presenta caratteri speciali. Nei primi due secoli si fecero intonachi con un'alta arricciatura di calce e pozzolana, di calce e sabbione di fosso o di cava, con un superficiale strato di colla di calce, non sempre unita a polvere di marmo. Infine, il tipo degli intonachi del decorso secolo è dato da una meschina arricciatura di calce e arena o di calce e pozzolana, a contatto del rinzaffo o del laterizio, e da un fine soprastrato di calce e arena o calce e polvere di marmo, come osservai specialmente sulle intonacature del demolito palazzo Torlonia.

***

Fu certo disavventura che quest'arte, così strettamente legata a quella dell'affresco, cominciasse a declinare dal tempo di Augusto, procedendo per la fatale china della decadenza, senza essere mai completamente risorta. In questa imperfezione di struttura deve ricercarsi la

[1] Le pitture della vôlta della Cappella Sistina sono in generale riparazione, e vi lavora l'egregio artista sig. Pietro Cecconi Principi. I dipinti del San Giovanni in Parma minacciavano rovina. Vi fissai, lo scorso anno, oltre a settecento piccoli pezzi d'intonaco e varie zone grandi.

causa prima della rovina dei più insigni capolavori, i quali, di certo, non avranno la sorte di superare l'età che sorpassarono, quasi intatti, i dipinti dell'epoca romana. E a noi, concludendo, non resta che esortare gli artisti a voler far risorgere il buon metodo d'intonacatura che Vitruvio, con tanto amore e diligenza, ha lasciato descritto nella sua opera [1].

[1] La Sezione, prendendo in considerazione i concetti esposti nella presente comunicazione, votò l'*Ordine del giorno* che si legge nei *Verbali*, seduta sesta (6 aprile).

INDICE

PARTE PRIMA.

PAG.

Verbali delle sedute V

PARTE SECONDA.

1). **Temi di discussione**:

I. Apolloni comm. Adolfo, Per la diffusione della cultura storico-artistica (Relazione) 3

II. Romualdi dott. Alfredo, Programma di una bibliografia storica dell'arte italiana (Relazione) 7

III. Venturi prof. Adolfo, Organizzazione di spedizioni storico-artistiche (Relazione) 15

IV. Seidlitz (von) dott. Woldemar, Partecipazione dei Governi a esposizioni internazionali di opere di grandi artisti e a mostre retrospettive (Relazione) 17

V. D'Achiardi dott. Pietro, Per la tutela delle opere d'arte (Relazione) 19

VI. Grilli dott. Goffredo, Per la tutela delle opere d'arte (Relazione) 25

VII. Leonardi dott. Valentino, Oggetti d'arte esposti alla pubblica vista (Relazione) 29

VIII. Giovannoni prof. Gustavo, Proposta di un *Corpus* dei Battisteri dai bassi tempi al secolo XIII (Relazione) 37

IX. Fogolari dott. Gino, Proposta della ristampa dei carteggi pubblicati dal Gaye e da altri, dopo una diligente ricerca degli originali e dopo la loro collazione (Relazione). 39

X. Martinelli avv. Gustavo, Proposta della stampa degli inventari e dei cataloghi di raccolte d'arte anteriori al secolo XIX (Relazione) 43

XI. Venturi prof. Adolfo, Atlanti per uso dell'insegnamento nelle scuole di storia dell'arte medioevale e moderna (Relazione) . . 45

XII. D'Ancona dott. Paolo, Proposta di un *Corpus* della miniatura italiana (Relazione) 47

XIII. De Geymüller barone Enrico, Proposta di un *Corpus* dei disegni architettonici (Relazione) 49

PAG.

XIV. Ricci prof. Serafino, Delle Gipsoteche e degli Archivi fotografici d'arte medievale e moderna (Relazione) 53

2). **Comunicazioni**:

XV. Pullè prof. conte Francesco, Riflessi indiani nell'arte romaica . 57
XVI. Gerola dott. Giuseppe, L'arte veneta a Creta 117
XVII. Scano ing. Dionigi, L'arte medievale in Sardegna 137
XVIII. Waille prof. Vittorio, Note sur une inscription et des peintures murales de la basilique Saint-Clément à Rome 171
XIX. Cannizzaro ing. M. E., L'oratorio primitivo di S. Saba 177
XX. D'Achiardi dott. Pietro, Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della basilica Vaticana . 193
XXI. Leonardi dott. Valentino, Affreschi dimenticati del tempo di Martino V 287
XXII. Cecconi Th. Neal., « San Girolamo » di Matteo di Giovanni . . 309
XXIII. Gerspach prof. comm. E., Les tabernacles des rues de Florence . 311
XXIV. Gerspach prof. comm. E., Les bordures des Actes des Apôtres. Tapisseries d'après Raphaël 315
XXV. Waille prof. Vittorio, Les voyages de Rabelais à Rome et l'influence que l'art italien de la renaissance a pu exercer sur lui . 327
XXVI. Salazar conte Lorenzo, La patria e la famiglia dello Spagnoletto 335
XXVII. Venturini-Pàpari Tito, L'arte dell'intonaco dalle origini ai nostri giorni 343

D
3
A2
1903
v.7

International Congress of Historical Sciences, Rome, 1903

Atti del Congresso internazionale di scienze storiche

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY